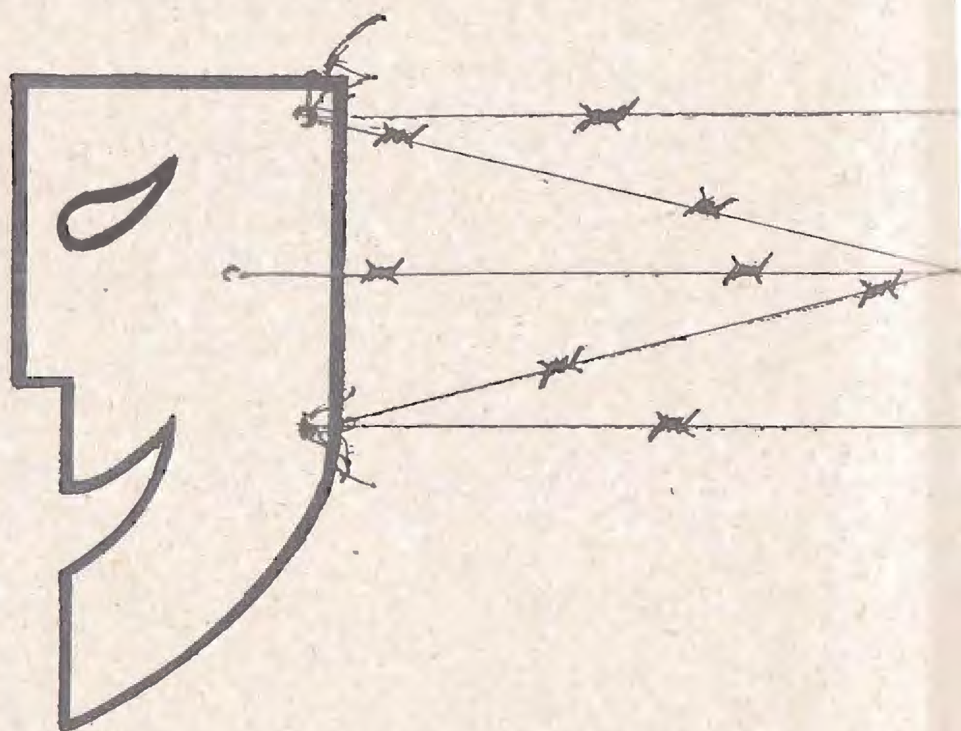
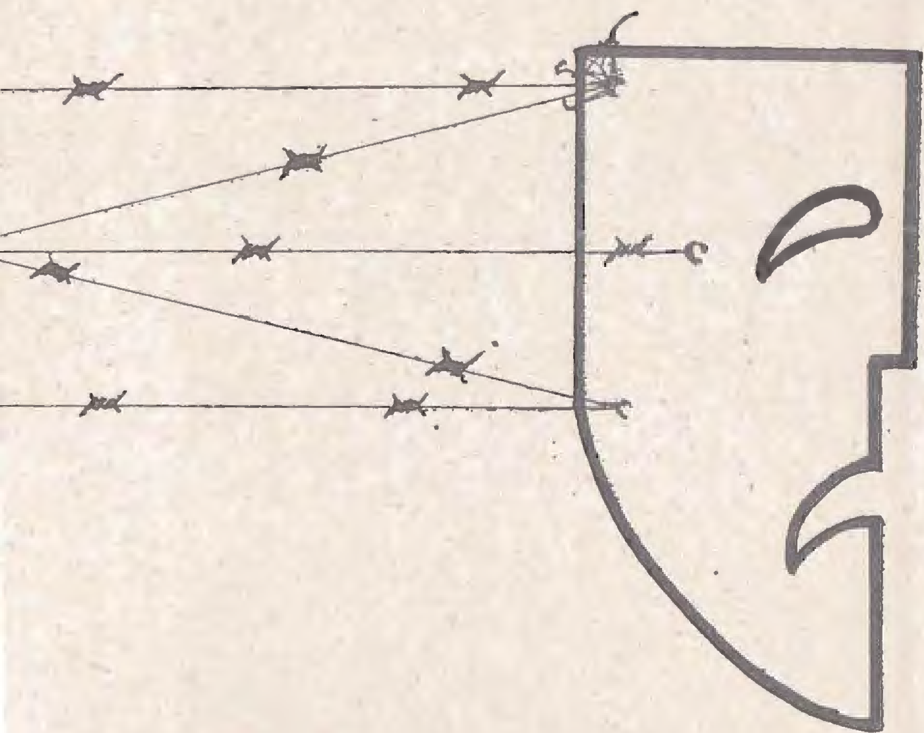
Лесь Курбас





LES KURBAS

COLLECTION OF WORKS ON THEATRE, ESSAYS BY HIS CONTEMPORARIES, — DOCUMENTS

(In Ukrainian)

Chief Editor — Prof. Valerian Revutsky

Compiled by Osyp Zinkewych

Published by V. Symonenko Smoloskyp Publishers
Smoloskyp, Inc.
Baltimore-Toronto, 1989

Лесь Курбас

У ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ, В ОЦІНКАХ СУЧАСНИКІВ, — ДОКУМЕНТИ

Загальна редакція, передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького

Упорядник і технічний редактор — Осип Зінкевич



Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка
Балтимор — Торонто
1989

Бібліотека «Смолоскипа», ч. 56

Серія — «Розстріляна й заборонена
творчість діячів української культури», ч. 2

Мистецьке оформлення — Олеся Тимошенка
Cover designed by Oles' Tymoshenko

Library of Congress Catalog Card Number: 89-62916

ISBN: 0-914834-59-2

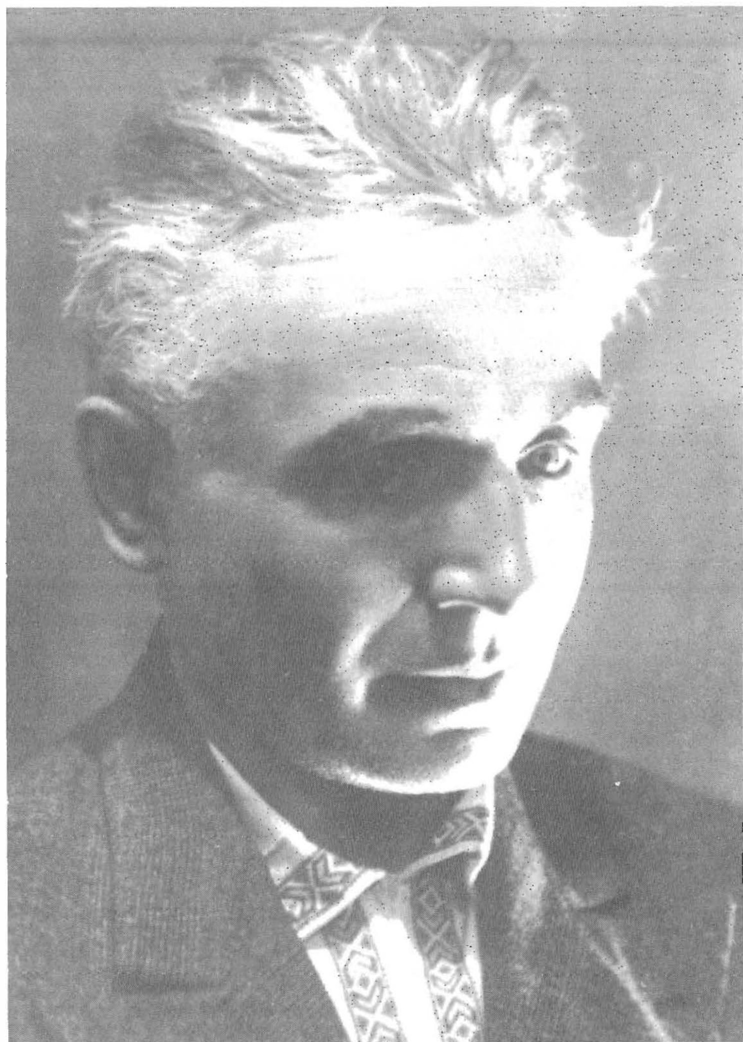
Published by V. Symonenko Publishers,
Smoloskyp, Inc.
A non-profit organization

Smoloskyp, P.O. Box 561, Ellicott City, Md. 21043, U.S.A.

Smoloskyp Trust, P.O. Box 430, Sta. "E", Toronto, Ont., M6H 4E3
Canada

Printed by UKRAPRINT, INC., P.O. Box 304, Woodstock, Md. 21163

Printed and bound in The United States of America



Лесь Курбас. 1928 р.

ЛЕСЬ КУРБАС

(25. II 1887 — 3. XI 1937)

КОРОТКА БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА

Лесь Курбас народився 25 лютого 1887 року в Самборі, Західня Україна. У 1907 році закінчує Тернопільську гімназію і студіює на філософічних факультетах Віденського та Львівського університетів. Перебуваючи у Відні, навчається театрального мистецтва в австрійського актора Й. Кайнца.

1912 року Лесь Курбас — адміністратор і режисер «Гуцульського театру» Гната Хоткевича. 1915 року організовує театральну групу «Тернопільські театральні вечори» та стає її режисером і художнім керівником. 28 березня 1916 року на запрошення Миколи Садовського виїжджає до Києва, де грає в його театрі. У травні 1916 року організовує молодечий театр, який згодом дістає назву «Молодий театр», а в травні 1920 року засновує Київський драматичний театр «Кийдрамте». 30 березня 1922 року організовує з групою однодумців велетенське за своїм розмахом Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ) у Києві, яке проіснувало до 1934 року. В березні 1926 року Лесь Курбас і «Березіль» вимушено переїжджають до тодішньої столиці України Харкова.

Як режисер, Л. Курбас ставить постановки: «Гайдамаки» Т. Шевченка (1921); «Жовтень» (1922) і «Рур» (1923); «Джіммі Гіґґінс» за Е. Сінклером (1923); «Макбет» за В. Шекспіром (1924); «Напередодні» за О. Поповським (1925); «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (1926); «Пролог» (1927) і «Жовтневий огляд» (1927); «Народній Малахій» (1928) та «Мина Мазайло» Миколи Куліша (1929); «Диктатура» І. Микитенка (1930); «Народження Велетня» (1931); «Маклена Ґраса» Миколи Куліша (1933). Деякі інші постановки були здійснені під його керівництвом.

На кіностудії ВУФКУ Л. Курбас поставив фільми: «Вендета» і «Макдоналд» (1924) та «Арсенальці» (1925), а також зняв кінокадри до постановок «Джіммі Гіґґінс» (1923) і «Диктатура» (1930).

За почином Л. Курбаса засновано театральний музей та утворено ряд майстерень «Березоля» в різних містах України.

Свої ідеї Лесь Курбас викладав у низці статтей і виступів, які спричинювали гострі дискусії з питань теорії і практики театру, режисерської й акторської майстерности та національного питання.

У квітні 1927 і в червні 1929 року Лесь Курбас бере активну творчу участь у театральних диспутах.

У 1931 році партійні критики і його опоненти розпочали безоглядне цькування Леся Курбаса в пресі й на публічних зборах. Ця нагінка закінчилася усуненням його від керівництва театром «Березіль» 5 жовтня 1933 року і виїздом до Москви, де він короткий час працював у єврейському театрі Міхоелса.

26 грудня 1933 року Лесь Курбас був заарештований у Москві і 9 квітня 1934 року засуджений у Харкові до п'яти років ув'язнення. В кінці того ж року його вислали до Соловецького концтабору.

Розстріляний на Соловках 3 листопада 1937 року.

ВІД ВИДАВНИЦТВА

Ім'я Леся Курбаса опинилося під забороною на Україні починаючи від 1934 року. Якщо й були будь-які згадки про нього і про його театральну діяльність, то тільки гострокритичні, з приписуванням йому цілої низки ухилів, аж до «українського буржуазного націоналізму» в театрі.

Від половини 1930-их років до кінця Другої світової війни як у Західній Україні, так і на Заході про Леся Курбаса з'явилося всього кілька невеличких згадок.

Лесь Курбас, його режисерська, театральна, організаторська та публіцистична діяльність залишалася для цілого покоління українців невідомою або дуже маловідомою. На щастя, троє акторів «Березоля» — Йосип Гірняк, Олімпія Добровольська і Наталя Пилипенко опинилися після Другої світової війни на еміґрації. Першим серед них почав відновлювати пам'ять про Леся Курбаса один з найвизначніших акторів «Березоля» Йосип Гірняк, публікуючи про геніяльного режисера низку статтей, розвідок і спогадів. І саме йому треба завдячувати, що ім'я Леся Курбаса повернено українському театрові й українській культурі. Підо впливом кількох десятків статтей Й. Гірняка, на Україні в 1960-их роках розпочалася боротьба українських культурних діячів за повернення і реабілітацію Курбаса. У 1969 році в Києві з'явився великий збірник («Лесь Курбас. Спогади сучасників», за ред. В.С. Василька, Київ, 1969, 358 стор.), в якому вміщено 38 статтей та спогадів різних авторів, а поміж них також гонителя Курбаса — О. Полторацького.

Після появи цього збірника знову настав на Україні період замовчування, фальшування або тенденційного насвітлювання театральної діяльности Курбаса.

Підготований у 1960-их роках збірник творів Леся Курбаса з передмовою Юрія Смолича, ніколи не вийшов у світ.

Київське видавництво «Мистецтво» до сьогодні не видало дослідної праці Миколи Лабінського про цього великого українського режисера, мистця і театрального діяча. Збірник «Театр Леся Курбаса», який мав з'явитися в Москві російською мовою ще 1979 року, видрукували щойно в 1987-му. У збірниках на театральні теми Ю. Смолича, П. Руліна, Я. Мамонтова та інших пропущено великі частини статтей і абзаци, пристосовуючи опубліковані матеріяли до вимог офіційної партійної позиції.

До 100-річчя від дня народження Леся Курбаса передруковано на Україні і в кількох російськомовних журналах деякі статті самого Курбаса. І тут, знову ж, як і попередніми роками, постать Курбаса насвітлено в багатьох випадках тенденційно, спотворюючи його біографію, не договорюючи про нагінку на нього, переслідування та ув'язнення. У тих опублікованих українською і російською мовами статтях Курбаса, цензура викреслила багато місць, де були будь-які згадки про русифікацію та будь-які політичні натяки. Вершиною цинізму треба уважати зцензуровані уривки із щоденника Курбаса (дбайливо виписані з оригіналу його секретарем М. Верхацьким), опубліковані в журналі «Україна» (ч. 3, 19 січня 1986, стор. 16-18). Цинізмом треба також уважати не передрукування звіту Курбаса з його поїздок до Харкова і Москви в 1926 році, в якому він, немов перегукуючися з гаслом Миколи Хвильового «Геть від Москви», доводить, що українському театрові не варто орієнтуватися на Москву, що орієнтація мусить бути на Европу та що українському театрові треба шукати власних шляхів.

В-во «Смолоскип» заплянувало видати збірник присвячений Лесеві Курбасові ще в 1987 році. Але, шукаючи матеріялів і документів у різних архівах та бібліотеках, наші співробітники натрапляли на все нові й нові знахідки. І саме тоді первісний задум щодо характеру збірника докорінно змінився. Побачивши працю цензорів Курбаса в Києві та Москві, видавництво вирішило зібрати всі статті Курбаса і всі можливі відгуки про його театральну діяльність від 1917 до 1933 року. З останніх років вирішено опублікувати лише ті матеріяли, що стосуються ув'язнення Курбаса, останніх днів його на волі та на Соловках.

Порівнювання оригіналів з передруками, опублікованими в Києві та Москві, забрало чимало часу. Усі ті місця у статтях — Курбаса, про нього і про «Березіль» —

(напр. у статтях Ю. Смолича, П. Руліна, Я. Мамонтова), які радянські цензори повикреслювали, — ми, щоб їх вирізнити, набрали курсивом.

У нашому виданні зібрано всі основні статті й листи Курбаса, що були опубліковані в Україні в 1917-1932 роках, і всі важливіші статті про його театральну діяльність, про «Молодий театр», «Кийдрамте» і «Березіль». Сюди не додано всього кілька статтей, що їх видрукувано в Україні в кількох періодичних газетах, які на Заході досі недоступні. Зате видавництву передано з України: фотокопії 2-ої частини статті Хвильового про п'єсу «Золоте черево»; фотокопію виписок із щоденника Курбаса, що їх зробив проф. М. Верхацький, (уривки з них були опубліковані в журналі «Україна»); а крім цього, звіт Курбаса з його поїздок до Харкова і Москви 1926 року.

У передрукованих матеріялах видавництво впровадило мінімальні, але конечні, мовні виправки і вжито в цілому збірнику правопис Г. Голоскевича з 1929 року.

Збірник «Лесь Курбас» відкривається великою статтею проф. Валеріяна Ревуцького. У своїй статті «Лесь Курбас і театр» проф. Ревуцький змальовує силюету Леся Курбаса, цього геніяльного культурного діяча України XX століття, характеризує його — зростання, театральну діяльність, творчість, театральні постановки — аж до його шляху на ешафот і трагічного кінця під пресом партійної погромницької критики та каральних радянських органів.

Збірник містить у собі шість розділів:

РОЗДІЛ I. *ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА. Статті і листи.*

Тут зібрано 32 статті Курбаса, що були опубліковані в Україні в різних виданнях упродовж 1917-1932 років. Усі ці статті (в тому звіт Курбаса з його поїздок до Харкова й Москви і доповнення до уривків з його щоденника) — на Заході публікуються вперше.

РОЗДІЛ II. *СУЧАСНИКИ ПРО ЛЕСЯ КУРБАСА.*

У цьому розділі є 3 підрозділи, а саме:

а) *Про «Молодий театр» і «Березіль».* Тут уміщено статті сучасників Курбаса про ті театральні колективи, які він організував і ними керував у 1918-1933 роках. За ви-

нятком двох статтей, надрукованих на Заході (Юрія Блохина [Юрія Бойка] про «Молодий театр» і 1-ої частини статті Хвильового про постановку п'єси «Золоте черево»), — усі статті публікуються на Заході вперше. Деякі з них друкувалися на Україні в окремих збірниках та журналах. На жаль, багато з них зцензуровані, з деяких вилучено окремі місця, а іноді й великі частини. У нашому виданні вони подаються без скорочень. (У кількох статтях пропущено лише ті місця, що не стосуються власне театральної діяльности Курбаса.)

б) *Матеріяли до історії театральної діяльности «Молодого театру» і «Березоля».* Більшість із цих 22-ох статтей ніколи раніше не передруковувалися ні в Україні, ні на Заході. У нашому збірнику вони з'являються вперше.

в) *Відгуки на деякі постановки Леся Курбаса.* Це 18 найбільш характеристичних відгуків на постановки «Березоля», яких Курбас був режисером. (Деякі відгуки на постановки Курбаса є у статтях окремих авторів, у підрозділі «а». З уваги на те, що вони є інтеґральною частиною тих статтей, їх не вилучено і не додано сюди.)

РОЗДІЛ III. *ЛЕСЬ КУРБАС І ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСПУТ 1929 РОКУ.*

Статті і виступи цього диспуту зібрано в окремий розділ. Вони становлять важливий матеріял до історії українського театру і кидають дуже яскраве світло на культурні процеси 1920-их і початку 1930-их років. Усі ці матеріяли передруковуються також уперше. З них вилучено лише кілька малих і незначних виступів, що не стосуються власне театральної діяльности Курбаса і постановок «Березоля». В основному, майже весь диспут був присвячений Лесеві Курбасові та «Березолеві».

РОЗДІЛ IV. *ШЛЯХ НА ЕШАФОТ. Статті і документи.*

Цей розділ (у двох частинах) містить:

а) *Виступи преси і партійних діячів проти Леся Курбаса перед усуненням його з «Березоля».* Тут зібрано 19 документів і статтей, написаних із партійних позицій проти Курбаса і деяких постановок «Березоля». Ці погромницькі статті, партійні постанови та окремі листи

показують, у яких нестерпних умовах доводилося працювати Курбасові та його театрові.

б) *Виступи преси і партійних діячів проти Леся Курбаса після усунення його з «Березоля».* Уперше передруковуються 16 найбільш характеристичних уривків із виступів різних партійних діячів проти Курбаса в 1933-му і пізніших роках, у тому і з погромницькою статтею з 1959 року.

РОЗДІЛ V. *УВ'ЯЗНЕННЯ І СМЕРТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА.*

До наших днів мало збереглося спогадів і автентичних документів про розгром «Березоля», арешт, ув'язнення і смерть Курбаса. Стенограму наради НКО з 5 жовтня 1933 року (НКО усунув тоді Курбаса від керівництва «Березолем») деякі дослідники і свідки цих подій (Й. Гірняк) уважають фальшивкою. Хоч вона і доступна на Заході, ми не долучили її до нашого збірника. Зате подаємо тут уривки із спогадів співучасників цих подій та написані останніми роками кілька досліджень. Вони вміщені в 1-ій частині цього розділу п.н. «Останні дні Леся Курбаса на волі» та в другій — п.н. «Лесь Курбас на Соловках», і їх треба вважати важливим матеріялом до історії життя й театральної діяльности Леся Курбаса.

РОЗДІЛ VI. *ПРИСВЯЧЕНО ЛЕСЕВІ КУРБАСОВІ.*

До опублікованих документів і матеріялів видавництво вважало за доцільне додати окремий розділ із поезіями та статтями, присвяченими Лесеві Курбасові різними авторами в різному часі.

До збірника «Лесь Курбас» виготовлено бібліографію, що є першою спробою того роду. Вступні короткі статті до окремих матеріялів, як і примітки підготував проф. В. Ревуцький.

Останній матеріял у збірнику — це покажчик імен, назв постановок, назв установ і періодичних видань.

Випускаючи цей збірник у світ, коротко згадаємо про відзначування у 1987 році сотих роковин від дня народження Леся Курбаса. Велично їх відбули в Україні. У Нью-Йорку заходами НТШA і УВАН спільно влаштовано наукову

конференцію. Одну сесію конференції в Іллінойському університеті присвячено Курбасові. Під час обидвох конференцій демонструвалася виставка фотографій і документів. У «Журналі україназнавчих студій» надрукована англійською мовою велика стаття Вірляни Ткач про Курбаса, а журнал «Смолоскип» (англомовний) присвятив великому режисерові і мистцеві одне із своїх чисел. На жаль, окрім українських наукових установ, західній світ не святкував цих роковин. Хоч ЮНЕСКО ухвалило постанову про відзначення Леся Курбаса, його імени не внесено до англомовного видання календаря визначних діячів світу, 100-річчя від дня народження яких відзначалося 1987 року. Уряд УРСР не подбав, щоб відзначити цей ювілей на Заході, у рамках ЮНЕСКО, хоч би найменшою імпрезою чи виданням.

Закінчивши нелегку працю над цим збірником, ми почуваємо приємний обов'язок скласти щиру подяку всім тим колеґам і особам, без допомоги яких нам було б не під силу відшукати ці всі документи і матеріяли та підготувати їх до друку.

У першу чергу щира подяка тим особам на Україні, які передали нашому видавництву деякі важливі документи. Щиро вдячні Йосипові Гірнякові (Нью-Йорк) за випозичення багатьох фотографій, Григорієві Костюкові за прецінні поради, Галині Єфремів, Дімі Камілевській і Оксані Радиш (УВАН, Нью-Йорк), Дмитрові Штогринові (бібліотека Іллінойського університету, Урбана) Богданові Ясінському (Конґресова бібліотека, Вашінґтон), Оксані Процик (бібліотека Гарвардського університету), дирекції і працівникам бібліотеки НТША (Нью-Йорк), бібліотеці УНО (Торонто), бібліотеці інституту св. Володимира (Торонто), Українському музеєві (Нью-Йорк), Михайлові Бажанському (Детройт), Вірляні Ткач (Нью-Йорк), Романі Пікулик-Багрій (Торонто), Ларисі Онишкевич (Трентон), Романові Маланчукові (архів В. Винниченка, Колюмбійський університет, Нью-Йорк), Оксані Буревій та багатьом іншим особам, які будь-чим спричинилися до цього видання.

На окрему подяку заслуговують Ніна Строката, Микола Француженко, Олекса Веретенченко, Олександер Воронин, Ольга Маланчук та Віталій Калиниченко за практичну допомогу у підготовці цього збірника.

Нехай цей збірник не цензурованих статтей Леся Курбаса та не цензурованих статтей про його життя і театральну діяльність — про «Молодий театр», «Кийдрамте»

і «Березіль» — буде нашим скромним внеском на відзначення 100-річчя від дня народження геніяльного українського режисера, одного з найвизначніших діячів української культури XX століття.

Осип Зінкевич
Українське видавництво «Смолоскип»
ім. Василя Симоненка

ЛЕСЬ КУРБАС І ТЕАТР

Наяву й у сні перед моїми очима стоїть Лесь Курбас... Найбільша постать в історії українського театру — найтрагічніша постать в українському театрі.

Йосип Гірняк, «Спомини», стор. 13.

Чому найбільша? Бо Курбас вивів українське театральне мистецтво на широку світову арену. Це під його режисурою макети Мистецького об'єднання «Березіль» отримали золоту медалю на світовій театральній виставці в Парижі 1925 року. А два роки пізніше, даючи інтерв'ю в Празі до місцевої газети, Курбас сказав: «Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні слова, і ту саму тенденцію переслідує український театр. Розірвати рамки провінціялізму, нав'язати до головних течій світу — це наші завдання».[1]

Чому найтрагічніша? Найтрагічніша тому, що його знищили ті, які виконували абсолютно немистецьку ролю партійних русифікаторів України. Вони були байдужі до розвитку українського мистецтва, їх цікавив лише театр пропаґанди їхніх партійних доктрин. І основоположника нового революційного театру на Україні в зеніті його творчої діяльности відправлено на ешафот.

У ТВОРЧИХ ШУКАННЯХ

Для молодого двадцятилітнього Леся Курбаса, що закінчив гімназію в Тернополі 1907 року, постала проблема — куди йти далі? Знаючи незавидну долю свого батька, визначного актора й режисера Степана Яновича та матері

Ванди, з театру «Бесіда», він мріяв потрапити до Відня, одного з найбільших мистецьких осередків Европи. Нуртувала думка, одночасно з навчанням в університеті вступити до театральної студії, не дивлячись на постійні перестерігання матері.

До Відня він приїхав у кінці вересня 1907 року і за допомогою місцевих українців записався на філософський факультет університету, зокрема на улюблену германістику та славістику, бо також досконало знав три слов'янські мови. У Відні він пробув лише один рік, але цей рік дав йому надзвичайно багато для ознайомлення з передовою европейською театральною культурою. Він мав змогу обізнатися з режисерським мистецтвом Ґордона Креґа, що вплинув на нього застосуванням дисципліни в театрі, прилучитися до режисерського мистецтва Макса Райнгардта з його постійним експериментаторством і твердженням, що театр і література існують відокремлено одне від одного. Сильне враження залишив імпресіонізм Петера Альтенберґа і ґротеск Франца Ведекінда, драматургія експресіоністів та інших.

Але чи не найбільший вплив на молодого Курбаса залишив філософ Анрі Берґсон, що був апологетом інтуїції, а також акторське мистецтво визначних німецьких діячів, зокрема актора Йозефа Кайнца з його точністю і логічністю в акторському мистецтві. Цей великий майстер сцени, як і чимало акторів німецької школи, дозволяв собі виявити свої емоції і темперамент на сцені тільки по досконалому відчутті логіки того чи іншого створеного образу. Тут молодий Курбас міг спостерігати чи не абсолютно зворотний момент супроти бачених у юнацтві визначних майстрів театру «Руська бесіда», що приходили до раціональних моментів у своїх ролях після довгого процесу духовної праці.

У вересні 1908 року помер батько Курбаса, і Лесь, приїхавши до Відня, забрав документи й перевівся на філософський факультет Львівського університету, щоб бути ближче до родини. Поруч з академічним навчанням, цей рік позначений і першими кроками Курбаса в театрі при аматорському гуртку товариства «Сокіл». Невідомо, в якій саме виставі він уперше виступив, але в пресі перший раз його ім'я з'явилося у зв'язку з виставою «Псотник» Авґуста Коцебу (28 березня 1909 року). Критика зазначала, що вдалий образ Каміла в цій виставі належить Курбасові.

В жовтні 1909 року Курбас виступив у заголовній ролі

у виставі «Арсен Яворенко» Бориса Грінченка. Преса відзначала, що «сумлінне опрацювання ролі було помітне у Курбаса»[1]. Також була завважена його поява в ролі Василя у виставі «Ніч під Івана Купала» Михайла Старицького (квітень 1910 р.). Поруч з виконанням професійної акторки Філомени Лопатинської ролі Палажки, зазначалося про її гідного партнера — Курбаса в ролі Василя. Найціннішим фактором у грі аматора-актора Курбаса преса зазначила осмисленність його праці над ролями.

Поруч з акторською працею восени 1909 року Курбас починає випробовувати себе і в режисурі. Саме тоді він зорганізував драматичний гурток при Львівському університеті і поставив «Євреїв» Євгена Чірікова. Прем'єра відбулася 23 листопада. Із удалих акторських робіт рецензент виділив ролю Нахмана у виконанні Курбаса, але загалом за цю виставу Курбасові піднесено лавровий вінець. Успіх її стимулював Курбаса працювати далі над виставою «Молодість» Макса Гальбе в його власному перекладі, але до вистави не дійшло.

У той час, у Львові, у боротьбі за український університет згинув він польської руки (1 липня 1910 р.) український студентський діяч Адам Коцко. За кілька днів, під час великої демонстрації, поліція заарештувала близько сотні українських студентів, а серед них і Курбаса. З ув'язнення його звільнили, але усунули з університету, не даючи йому змоги продовжувати студії. Курбасові довелося тоді звернутися до театру. Набутий досвід акторської майстерности в аматорських гуртках, відкрив йому дальшу дорогу в театрі.

1911 року Курбас опинився у Відні, де 4 березня брав участь у концерті «Вечерниці», з нагоди 50-ліття від дня смерти Тараса Шевченка, і там читав поему «Кавказ». Прибуток з концерту переважно призначався на побудову монумента Шевченкові в Києві. Нема жодного сумніву, що цей час Курбас використовував на поповнення своєї театральної освіти і, можливо, був вільним слухачем Віденської драматичної школи. На весні 1912 року[2] Курбас вступив до напівпрофесійного «Гуцульського театру», яким керував Гнат Хоткевич, драматург і громадський діяч із Харкова. Переслідуваний владою за революційну діяльність, він переїхав до Львова і 1909 року заснував цей театр. Курбас відразу знайшов з ним спільну мову, проте працювати йому довелося більше в поєднанні з Олексою Ремезом. З ним Курбас подорожував по Галичині, бо в

лютому 1912 року Хоткевич виїхав до Києва готувати там ґрунт для вистав «Гуцульського театру».

При «Гуцульському театрі» Курбас виступав у «Довбуші» Г. Хоткевича. Не зважаючи на несприятливі умови, вистави «Гуцульського театру» в березні 1912 року у Львові мали величезний успіх. «Хоткевич у своїх текстах дав природне живе слово, — писав Степан Чарнецький, — живий матеріял. Режисерія була дбайлива, продумана. Та вся краса й сила театру була таки в етнографічному й фолкльористичному елементі».[3] Щодо самого Курбаса, то він там перебував недовго. У кінці 1912 року за допомогою режисера Йосипа Стадника він увійшов до складу театру «Руська бесіда». Після участи в аматорських гуртках і напівпрофесійному «Гуцульському театрі», розпочався його шлях на професійній сцені.

У пересувному театрі «Руська бесіда» Курбас працював (з перервами) до вибуху Першої світової війни 1914 року. Він дебютував у ролі Ґірея («Маруся Богуславка» М. Старицького) і вже «в першому виступі полонив глядачів високою культурою гри, інтеліґентністю та інтелектуальністю».[4] За цією ролею поставали не тільки ролі головних героїв-коханців, як Михайло Гурман («Украдене щастя» Івана Франка), Іван («Осіння казка» Іво Войновіча) чи Корній («Чорна пантера і Білий ведмідь» Володимира Винниченка), де головною партнеркою його була відома акторка Катерина Рубчакова, але й ролі характерних героїв, як Гетьман Дорошенко («Сонце Руїни» Василя Пачовського), Астров («Дядько Ваня» Антона Чехова) чи Сотник («Вій» Марка Кропивницького), та епізодичні ролі, як Потап («Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького) чи Молодий адвокат («Живий труп» Лева Толстого).

Це був надзвичайно барвистий репертуар, який сам Курбас пізніше окреслив у доповіді «Шляхи „Березоля"» 1927 року, що сягав від клясичної трагедії до французького фарсу, від водевіля до сучасної опери й оперети, від, трактованої як мелодрама, української побутової драми до натуралістичних п'єс Цеглинського, і утворював особливий тип актора виняткової стилістичної гнучкости.[5] Досконалою вершиною тодішніх часів, коли в театрі «Руська бесіда» працював Курбас, були такі самоцвіти, як Катерина Рубчакова, Василь Юрчак та Антоніна Осиповичева.

Усі ці титани сцени «Руської бесіди» були з Курбасом у складі вистави «Украдене щастя» І. Франка 1913 року, вперше без цензури. Анну грала К. Рубчакова, Миколу —

В. Юрчак, Настю — А. Осиповичева, а Лесь Курбас — Михайла Гурмана. Цікаво те, що в одній із наступних успішних вистав, а саме в «Чорній пантері і Білому ведмеді» В. Винниченка, рецензент писав про Курбаса, який грав ролю Корнія: «Видержаним уповні її (Рубчакової) партнером був Білий ведмідь у старанно продуманій інтерпретації п. Курбаса».[6] Отож, логіка образу була й тут притаманна йому.

В сезон 1913-14 років, працюючи в «Бесіді», режисуру Курбас не провадив, але постійно радився з мистецьким керівником С. Чарнецьким. Надіявся в майбутньому створити свій ансамбль. Були й розмови з цього приводу з молодими тоді акторами, як Семен Семдор (Дорошенко) та Гнат Юра. Проте, до того не дійшло. Курбас лишився в театрі «Руська бесіда», що сам припинив свою діяльність з вибухом Першої світової війни. З Борщева актори розбрелися в різні сторони.

У воєнних часах під російською окупацією, на початку вересня 1915 року в Тернополі з'явився Курбас з родиною. Не зважаючи на близькість фронту, він зібрав частину професійних акторів, а також молоді, що виступала раніше в аматорських театральних виставах, організував стаціонарний театр, якому дав назву «Тернопільські театральні вечори» і став його мистецьким керівником та режисером. Театр відкрився 31 жовтня 1915 року виставою «Наталка-Полтавка» Івана Котляревського, де сам режисер Курбас виконував ролю Виборного.

Другим режисерським дебютом Курбаса в «Тернопільських театральних вечорах» була вистава «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка, у якій він грав Скорика, хоча його й намагалися переконати, щоб він грав Стецька. Ролю останнього Курбас доручив Януарію Бортникові, що не мав успіху в цій ролі і лише з приходом Миколи Бенцаля на цю ролю, якого саме тоді було звільнено з в'язниці (підозра у шпигунстві), вистава пройшла з великим успіхом. Справи загалом ішли успішно. Впродовж дуже короткого часу ТТВ поставив понад тридцять вистав, де Лесеві Курбасові доводилося бути не тільки актором і режисером, але й балетмайстром і, навіть, диригентом.

Як свідчить адміністратор «Тернопільських театральних вечорів», Теофіль Демчук, був Курбас сонцем, довкола якого кружляли актори-супутники. Талановитий, інтеліґентний, він переростав своє середовище. Любили його актори

за скромність і товариськість. Вільні від проби години він проводив у товариських розмовах. Особливо цікаві були розмови про театр, про виховну ролю його, про віденські театри.[7]

«Тернопільські театральні вечори» ставили етнографічно-побутовий репертуар. Із складніших драм Курбас поставив «Чорну пантеру і Білого ведмедя» В. Винниченка, де повторив свою, грану раніше в театрі «Руська бесіда», ролю Корнія. Крім того, Курбас виступав не тільки в ролях героїчного репертуару, як Тумрій («Циганка Аза» М. Старицького) або Вчитель («Зіля королевич» Степана Васильченка), але і як резонер Іван («Суєта» Івана Тобілевича), або виконував суто характерні ролі, як Хома («Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького) чи Дранько («Пошились у дурні» М. Кропивницького).

ТТВ давали теж концерти, де виконувалися народні пісні в обробці Лисенка, Вербицького, Січинського та деякі поезії Шевченка й Франка, покладені на музику. Хором керував Курбас. Не маючи репертуару, Курбас почав ставити одноактівки з концертами відомої співачки Філомени Лопатинської, у тому і з аріями світового оперного репертуару. Крім усього, для поліпшення матеріяльного стану акторів, Курбас додатково ставив одноактні п'єси, грав у них головні ролі і, навіть, часом компонував відповідні мелодії до куплетів. Кількість таких одноактівок була чимала.

У ТТВ Курбас перебував недовго. В кінці березня 1916 року Микола Садовський за рекомендацією Й. Стадника запросив Курбаса до свого театру в Києві і від цього часу він пов'язав свою творчу працю з цим містом. Дебютував Курбас у театрі Садовського в ролі Степана (у драмі «Невольник» М. Кропивницького), а потім з успіхом у ролях Гната («Безталанна» І. Тобілевича), Гурмана («Украдене щастя» І. Франка), Ваґнера («Казка старого млина» Спиридона Черкасенка), Романа («Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка), Збіґнєва («Мазепа» Ю. Словацького) та Хлестакова («Ревізор» М. Гоголя).

«Олександер Степанович Курбас, — писав його майбутній учень Василь Василько, — за зовнішніми даними — яскраво виражений любовник. Зріст — вище середнього, довгі стрункі ноги, тонкий, гнучкий стан, надзвичайна пластична виразність. Широке своєрідне обличчя з високим чолом, густими довгими бровами, що, немов крила, розкинулися над розумними карими очима. Рухлива міміка,

приємного тембру баритон. Граючи Гната в «Безталанній», Курбас зовсім уникав зовнішніх ефектів. Сцену побачення з Варкою у 4-ій дії провадив гаряче і пристрасно, але без крику, майже пошепки».[8]

В. Василько завважив також надзвичайну викінченість рухів Курбаса в ролі Хлестакова, що відрізняло його від інших, представленого загально як петербурзького панича-гульвісу, хлопчиська, «фітюльку», особливо в сцені «брехні». То він намагався закинути ногу на ногу, але це ніяк йому не вдавалося, бо він був уже напідпитку; то намагався гордо тримати голову закинутою назад, а вона все частіше падала йому на груди; сідаючи спочатку на самий кінець стільця, він потім розвалювався в ньому і, нарешті, ледве не засипав, згорнувшись клубком і поклавши голову на плече дами...

В театрі Садовського Курбас довго не затримався. В кінці лютого 1917 року він остаточно приєднався до гурту молодих акторів, з якими вже був довгий час у контакті, переважно випускників Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. Вони дійшли висновку, що знання й акторська майстерність, які набули в школі, ще недостатні для сучасного актора, а напрям, репертуар і творчі методи існуючого українського театру не відповідають вимогам доби. Оглядаючися на ситуацію, яка склалася в самому театрі Садовського, Курбас відчув, що вже час діяти з молоддю і починати реформу українського театру з нею.

Після тріюмфальних виступів корифеїв українського етнографічно-побутового театру в 1880-их роках, цей театр «заштампувався», бо йому сувора російська цензура не дозволяла ставити ані нового українського репертуару, ані світової клясики, ані сучасної західньоевропейської драматургії. Лише по революції 1905 року дозволено українському театрові ставити перекладні драми. Це відразу підхопив Микола Садовський, заснувавши 1906 року перший український стаціонарний театр у Києві, де й удався до перекладної драматургії. Український глядач сподівався, що станеться революція в театрі.

Але революції не сталося. Театр Садовського увів перекладну драму, дав якісні вистави української опери, але в стилі свого мистецького виконання виявився неспроможним подолати той репертуар, що відходив від побуту та мелодрами. По суті провал «Камінного господаря» Лесі Українки в театрі Садовського 1914 року, виставі якій допомогало молоде українське громадянство, показав, що такої

революції театр Садовського не може зробити. Але й перед тим були інші події. Сам В. Винниченко, як автор, не пізнав у театрі Садовського своєї драми «Брехня», що провадилася «в замогильно-мелодраматичному тоні»,[9] а одноактівку О. Олеся «Танець життя» знято з репертуару після першої вистави.

Курбас, приєднавшися до гурту випускників Музично-драматичної школи, ознайомлений із західньоевропейським театром значно більше, ніж решта інших членів, спрямував їх у бік створення «естетичного театру». Виникла ідея заснувати студію, що мала згуртувати навколо себе всіх акторів нової ґенерації, яких не обтяжали штампи акторського виконання, запозичені від корифеїв та від гри «нутром». Натомість покладено собі вивчати технічні засоби, що базувалися б на основах театральної культури. В новоствореній студії (червень 1916 року), в лимарні Київського земства, в мокрих від цвілі стінах, студійці, взявши за основу стилізування п'єси й доповнюючи себе лекціями з театрального мистецтва, розпочали підготовку трагедії «Цар Едіп» Софокла.

Одночасно з готуванням «Царя Едіпа» Курбас підготовив із студійцями «Базар» В. Винниченка (драма, пов'язана з діяльністю революціонерів проти царату), вистава прем'єра якої відбулася в Троїцькому народньому домі в серпні 1917 року. Загальне національне піднесення після скасування російського царату (сам Курбас увійшов до організаційного комітету на першій Всеукраїнській театральній нараді 12 березня та став відповідальним секретарем журналу «Театральні вісті», де друкувалися його статті «На теми дня», «Думи й проєкти», «Баламутні гасла», переклади з Ґ. Лессінґа, Рудольфа Блюмпера та театральні афоризми Оскара Вайлда) відбилося і на діяльності студійців. Увесь дохід з вистави вони передали на користь створеного тоді національного фонду, а цілий показ самої вистави став причиною перетворення студії на «Молодий театр».

23 вересня в «Робітничій газеті» Курбас опублікував маніфест «Молодого театру». Коротко в змісті його говорилося, що «Молодий театр» відчуває свою залежність від поступових кіл української інтеліґенції. Виникнення «Молодого театру» тісно пов'язане з розвитком української інтеліґентської думки та духовної орієнтації. В українській літературі та українському репертуарі стався «поворот до Европи». Нова духовна орієнтація створила нового актора. Цей актор не може бути спадкоємцем традицій побутового

театру, бо сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це не додумана думка, не дотягнений жест, не донесений тон. Це, в кращому разі, кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевича і їх перших учнів, котрих традиції йдуть урозріз потребам, стилю і якості цього репертуару, що запалює молодь. Російський театр не може правити за зразок, бо сам переживає кризу.

Отож, продовжує Курбас, треба самим творити новий театр. Але, щоб щось творити, треба засвоїти «технічні вмілості» акторські, мистецтво — бо не є тільки хист, але й уміння. Шукання мають розвиватися в площині гасла «мистецтво для мистецтва». Стиль у формах мистецтва головне, він умова для жесту, слова, тону, ритму. Позитивні наслідки шукань можуть бути лише тоді, коли кожний актор сам, самостійно шукатиме. Тому має бути суворе обмеження прав режисера й художника, можлива повна свобода творчости індивіда й колективу, можлива повна свобода ініціятиви.[10]

Хоч у маніфесті говорилося, що позитивні наслідки шукань можуть бути лише тоді, коли кожний актор буде самостійно їх здійснювати, проте це твердження було відразу порушене ще недостатньою «технічною вмілістю» молодотеатрівців, і всі шукання форм жесту, слова, тональности й ритму перейшли до найбільш досвідченого члена «Молодого театру» — Курбаса. Режисер став домінуючою постаттю у виставі. На перших виставах МТ «Чорної пантери...» В. Винниченка та «Молодости» М. Гальбе (24 вересня та 15 жовтня 1917 року) позначилися певні досягнення пропонованої ним «технічної вмілости». Критика ствердила в цих виставах глибоко опрацьований жест, порвані фрази, нервові рухи — атрибути яскравої театральности.

Після того в МТ (17 листопада) Курбас поставив «Вечір етюдів» О. Олеся. Два з них («Осінь» і «Танець життя») режисерував Курбас, а третій — «Тихий вечір» — Гнат Юра. Вистава була задумана, щоб створити містичний настрій серед глядачів засобами музики, освітлення, рухів, тонів. Молодим акторам удалося створити його в напівтонах, у підтекстах відчувалася загадковість і тривожність. Великою мірою допомогла це досягти сценографія Анатолія Петрицького у вигляді химерних сплетінь на пано, на тлі якого йшов етюд «Танець життя».

Романтична мелодрама Ю. Жулавського «Йола» (12 квітня 1918 року) була останньою прем'єрою сезону. Як

свідчить член МТ, акторка Поліна Самійленко, Курбас довго працював з акторами над ритмом вірша, сягаючи музичности віршованої мови в цій виставі. Чуючи її, актори мусіли втілити її в пластику, ритм сценічного руху. Це було нове в роботі Курбаса, захоплювало всіх акторів, включно із сценографом Михайлом Бойчуком,[11] котрий оформив виставу в стилі під середньовіччя. Патос вистави був у конфлікті поміж деспотизмом влади та чистим людяним коханням, і режисер акцентував, як крайній фанатизм розбиває найпрекрасніші почуття людські.

Лесь Курбас і як актор брав на себе велику відповідальність поруч з режисурою в першому сезоні МТ, даючи приклад іншим членам своїм виконанням чолових героїчних ролей у різних жанрах драматургії — у психологічних драмах В. Винниченка (Корній у «Чорній пантері...» та Леонід у «Базарі»), в романтичних мелодрамах М. Гальбе та Ю. Жулавського (Івась у «Молодості», різьбар Арно в «Йолі»), в імпресіоністичних «Етюдах» О. Олеся (Пан та Давид).

Готуючись до другого свого сезону, МТ провів літо в Одесі, винаймаючи вільну школу, і там переводив проби. В серпні ансамбль показав одеським глядачам кілька вистав, у тому три нові: «Доктор Штокман» Г. Ібсена, у традиційній постановці Семена Семдора, та дві під режисурою Курбаса («У пущі» Л. Українки й «Горе брехунові» Ф. Ґрільпарцера). Вистава «У пущі» фактично була продовженням тієї праці з акторами, яку Курбас проробляв раніше над «Йолею» Ю. Жулавського. Навіть у своїй професії й боротьбі з середовищем головний герой Ричард Айрон нагадував Арно з «Йолі».

Значення вистави «У пущі» в тому, що вона дала акторам велику можливість опанувати техніку білого вірша. Вся увага Курбаса була скерована на те, щоб донести поетичне слово Лесі Українки, його музику. Сам Курбас грав головну ролю різьбаря Ричарда Айрона і, даючи своє власне трактування, як стверджує П. Самійленко, пропускав останні слова тексту: «Коли ж мене покличе янгол смерти? Я чую вже, його недовго ждати!», підсилюючи перемогу життя над смертю,[12] революційний зліт мистця.

Комедію «Горе брехунові» Франца Ґрільпарцера (прем'єра в Києві відбулася лише 12 грудня) Лесь Курбас поставив з метою привчити акторів до жанру commedia dell arte, дати можливість вільної імпровізації, широкого використання буфонади, різних трюків і лаштувань. Кур-

бас у провідній ролі Леона, був головним промотором вистави, надавав тон невимушеній театральній імпровізації. Нема сумніву, що зерном, з якого виросла вся ця вистава, було враження молодого режисера від гри Йозефа Кайнца, що його він бачив ще у Відні в ролі Леона.

Перед початком нового сезону (7 жовтня) Курбас опублікував свого «Театрального листа», де висловлював міркування про те, куди саме мають бути спрямовані театральні пошуки. Спершу Курбас констатує, що сучасний театр переживає кризу і знаходить її в реалізмі, як найбільшому антимистецькому прояві сучасности, що запанував у театрі і паралізує творчість. Внаслідок цього є багато шабльонних вистав. Відродження театру має прийти з нового актора й режисера. Майбутній актор не буде імітатором. У новому акторові буде сполучатися інтелект з високою акторською технікою й досконалим фізичним тренажем.

Новий театр має відповідати стилеві часу. У пошуках цього стилю є два протилежні напрями. Одним, на думку Курбаса, є символізм, що ще не сказав свого слова, а другим — відновлення клясицизму, рух до своєрідно відчутої Греції і Шекспіра. Поміж цими двома напрямами є синтеза, основа його форми. Він уважає, що поява Анрі Берґсона у філософії, з його обороною інтуїції, відноситься саме і до зламу двох великих стилів нашого часу. Чистому розумові ще раз сказано, що йому самому діяти не під силу.

Ще перед появою «Театрального листа» київське видавництво «Ґрунт» опублікувало 15 червня 1918 року книжку Віктора Обюртена «Мистецтво вмірає», яку переклав сам Курбас і написав передмову до неї. У ній він зазначив, що стиль нашого часу більше наближається до символізму, ніж до відновленого клясицизму, що в душі людства борються за першість серце і розум. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямів з містично-романтичними.

В «Театральному листі», опублікованому в «Літературно-критичному альманахові», майже нічого не було сказано про репертуар нового театру. Одно було лише ясно, що п'єса мала б стати засобом всебічного виявлення творчої індивідуальности актора. У всякому разі, перший сезон МТ показав наочно в драмах В. Винниченка або Лесі Українки, а зокрема в «Етюдах» О. Олеся та в комедії Ґрільпарцера, що він поробив важливі кроки в бік чистої

театральности. Тепер поставало питання шукати «стиль часу».

Вистава «Цар Едіп» Софокла (прем'єра 16 листопада 1918 року) стала першою програмовою режисерською роботою Курбаса в МТ. Над цією виставою театр-студія працював ще від травня 1916 року. Цією виставою МТ розпочав сезон у власному, щойно обладнаному приміщенні на вулиці Прорізній (тепер ім. Свердлова), ч. 17, у Києві. Напружений період проб тривав понад п'ять місяців і вдень, і вночі, і, навіть, під час перебування в Одесі. Особливу ж увагу надавали хорові. Часто провадили проби на березі моря.

Вистава «Цар Едіп» стала не тільки програмовою в театрально-революційних шуканнях Курбаса, але й одночасно була полемічною, порівнюючи з виставою цієї трагедії у Макса Райнгардта 1910 року. Останній передавав величність античної трагедії в монументально-пластичних формах, де головним засобом були рухи юрби. Вона погрожувала своєю силою. Сам Едіп у виконанні Павла Веґенера протистояв юрбі, як непохитна й вольова постать. По-іншому його трактував у цій же виставі Райнгардта Олександер Моїссі. Тут Едіп виступав наче поранений приречений звір, що лише раніше був сильним володарем.

Маючи повагу до німецького театру, Курбас тлумачив «Царя Едіпа» інакше. Хор у виставі Курбаса був пантомімічний. Ніякої масовки, як у Райнгардта, не було. Для Курбасового Едіпа головне було в передчуттях і сумнівах. Це трагедія людини, обтяженої тягарем родових злочинів. Він розумів, що на нього насувається якийсь хаос, темрява, і шукав у собі сили протистояти їм. Якщо Моїссі був трагік на клясичний кшталт, то Курбас більше підкреслював особисте, і як режисер виводив на перший плян суто людську ідею.[13]

Курбас шукав стиль античної трагедії в гармонії пластично-музичних форм, у музиці поетичного слова, людського голосу, експресивно-стилізованому патетичному жесті, в русі, в гармонії ліній, фарб, світла. Головною дійовою особою вистави був хор. Він у Курбаса не сліпа жорстока юрба, а приязна Едіпові сила. Курбас шукав єдности особи й народу, яка була б пройнята духом революції і висловлювала б її у співзвучності думок і почуттів Едіпа та хору. Хор усе бачить і чує, він відтіняв і поглиблював кожну думку Едіпа й інших персонажів п'єси.

Хор ніби відбивав відповідні акорди тих чи тих почувань душі Едіпа та інших персонажів трагедії. Він ніби акомпаньював їхній трагедії, був ритмічною луною їхніх переживань. Рухливість хору, експресивність його пластики створювали могутню трагедійну напругу, відображали рух часу і сучасний неспокійний світ. Співом-деклямацією, зідханням, стогоном, вигуками хор коментував події, передавав духовне життя героя. Музична відповідність наспівної деклямації і руху, вивірена образність пластичних побудов створювали справжню гармонію.

Курбас сам, як хормайстер, розподілив хор: високі жіночі й низькі чоловічі голоси, тони й півтони звучали гармонійними акордами або дисонансами. Спів жіночої і чоловічої частин хору був або породжений ритмом почуттів або ні: емоційні вибухи більш чутливого жіночого хору урівноважував стриманість чоловічої його частини. Сам хор, поділений на два септети (чотири дівчини і три юнаки) по обидва боки просценіюму, рухався із жвавим ритмом у білих коротких хітонах, оздоблених стилізованим хвилеподібним морським орнаментом.

Сценографію до «Царя Едіпа» здійснив Анатолій Петрицький. Сценічна композиція розгорталася фронтально і поширювалася у горизонталі. Глибину підкреслювали шість колон іонійського ордеру на триступіньчатому постаменті з широким цоколем, а з обох боків було ще по одній колоні. В центрі вільного просценіюму стояв лише невисокий жертовник — фімела. Блідочервона завіса, прикрашена по краях хвилястим рослинним орнаментом, прикривала один з просвітів між колонами. Був це вхід у палац Едіпа.

Справжній трагічний темперамент Курбаса, вишуканість його артистичної манери і надзвичайно тонке відчуття стилю сповна проявилися в цій ролі. «Він був артистом високої кляси, — писав Олександер Дейч, — такого маштабу, як Моїссі, як Джованні Ґрассо, як молодий Павел Орленьов. Легко збудливий, з трагічними очима, різкий, розвинута пластика, жест завершений, голос багатий модуляціями. Він до того ж гарно співав, умів слухати партнера, чудово витримував павзу і любив розробляти павзу технічно».[14]

Спираючись на критика Григорія Александровського, Наталя Чечіль зазначала, що гра Курбаса в ролі Едіпа відзначалася простотою і щирістю, що він, граючи його, уникав романтичної патосної деклямації і відмовлявся від загальноприйнятої трагічної експресивности. Тим часом лі-

рична сила і трагічна простота — саме те високе і величне, чого він досяг у виставі, сприймалося в колі деяких консервативних київських критиків як слабке місце у виставі... Безперечним було те, що гра Курбаса давала щось нове для сприймання трагедії глядачем.[15]

Після такого виразного експерименту, як «Цар Едіп», Курбас уже в грудні 1918 року дав іншу експериментальну виставу «Вертеп». Національна самобутність цього театрального явища — очевидна. Вертеп реформувався з інтермедій бароккового театру, що виставлялися переважно в Києво-Могилянській академії (а коли 1765 року вистави в Академії були заборонені русифікаторами, то вертеп став, як чудова портативна форма, дійсно популярним народнім видовищем, де часто ляльководами були колишні учні Академії). З другого боку, Курбас був добре ознайомлений з маріонетковим театром Ґордона Креґа. І він зробив синтезу — одухотворив ляльки вертепу теорією Ґ. Креґа.

Центр ваги Курбас переніс у своїй виставі на встановлену посередині чотирикутню будову, поділену (як у справжньому вертепі) на дві рівні частини. Біля цієї будови по середині сцени з лівого й правого боків — два крилоси із школярських лавок. На них містилася бурсацька капеля, яка під час дії реаґувала співами на те, що бачила. Відомі трафаретні ляльки (янголи, пастухи, царі, смерть, чорт, Рахіль, Ірод, лях, жид, селянин, мадяр, москаль (чоловік і жінка) були відтворені акторами.

Курбас тримався найбільше варіянту сокиренського вертепу, згідно з яким лялька Запорожця переважала всіх своїм розміром і була найактивнішою в дії. Безперечно, вона символізувала у вертепі XVIII століття протест супроти остаточного розгрому Запорозької Січі військами Катерини II. Своєю активною рухливістю ця лялька діяла супроти гнобителів. Не треба забувати, що поява цієї вистави Курбаса припала на часи панування українського уряду, була відповідна сучасності, і якщо вона потім не втрималася в репертуарі, то це було поза межами її морального успіху.

Третьою вдалою експериментальною роботою Курбаса в другому сезоні МТ був «Шевченківський вечір» (11 березня 1919 року), що складався з його власних поем «Єретик» або «Іван Гус» і «Великий льох» та ліричних віршів: «Не спалося, а ніч, як море», «На Великдень, на соломі», «У неділеньку та ранесенько», «І небо невмите...». Ліричні вірші були поставлені різно. «Не спалося...» йшов як пси-

хологічний етюд. Реальні деталі домінували в дитячій розмові «На Великдень, на соломі». Протилежними засобами було розв'язано «У неділеньку та ранесенько» виконанням групою жінок у стилізованих народніх костюмах. Учасники постановки цього вірша оповідали, що настроєві інтонації в деклямації народжувалися з музичної основи, яку спочатку переводив сам Курбас, награвaючи на фортепіяні імпровізації, що іноді звучали як відгуки народніх пісень.

Інсценізація ліричного вірша «І небо невмите...» знаменна тим, що в ньому Курбас уперше вжив свою методу перетворення, образну алегорію, що виводить подію на сцені в такому вигляді, який міг викликати найбільшу кількість асоціятивних та апперцептивних процесів і активізував глядача. У цьому вірші застосовано ілюстративне перетворення. На сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету як у змісті вірша. Лише п'ять чоловіків-акторів у широких шатах з грубого полотна до самих п'ят. Колір їхніх перук зливався з убранням. Рухи акторів, виконані в узгодженні зі словами автора, викликали в глядачів асоціяції то «заспаних хвиль», то вибуху протесту: «Чи довго буде ще мені?..».

Але найбільше враження на глядачів справила інсценізація поеми «Єретик», передана динамікою рухів у масових сценах. Курбас застосував синхронічні колективні рухи і жести, динамічну зміну мізансцен, контрастні перепади інтонацій у стильових засобах експресіонізму. Композиційним чинником у виставі виступало світло: промені прожектора центрувалися то на рухах мас, то на обличчях дійових осіб. «Умовні вбрання і декорації підкреслювали умовність усієї вистави. За характерний приклад цього може бути перша картина (молитва Гуса в храмі). Храм не відтворений з усіма деталями, подано лише натяки на декорацію ґотичного храму, кілька його характеристичних деталів. Так само вбрання ченців не натуральне, воно бо є елементом створення настрою».[16]

«Шевченківський вечір» був останньою виставою «Молодого театру». У квітні 1919 р. наказом Театрального комітету при Народньому Комісаріяті Освіти «Молодий театр» з'єднано з «Державним драматичним театром», керованим Олександром Загаровим. Сталося це саме тоді, коли Курбас у самому складі МТ переборов за допомогою молодих акторських сил непогодження поміж прихильниками «репертуарного» театру (на чолі з Гнатом Юрою) та

прихильниками експериментального пошуку. Об'єднання тепер двох труп, протилежних за своїми принципами та мистецькими програмами, було штучним і малоперспективним. Кожна з труп діяла в своєму репертуарі, а таке механічне поєднання несло в собі небезпеку для студійної праці. Проте Курбас не складав рук. Настанова на експериментальний театр тривала.

«Молодий театр» відходив до історії як театр постійних пошуків. У ньому Курбас випробував низку мистецьких шляхів від психологічної драми до експресіонізму. Студійна праця в ньому дала плідні наслідки. З нього вийшов ряд чолових режисерів, театрознавців. Там таки робив спроби вперше як сценограф А. Петрицький. Праве крило молодотеатрівців на чолі з Гнатом Юрою, відійшовши від Курбаса, кілька років імітувало його репертуар в театрі імени Франка, а захоплення його власними інсценізаціями дало стимул членові МТ Маркові Терещенкові піти ліворуч, заснувавши театр ім. Михайличенка.

РЕВОЛЮЦІЯ В ТЕАТРІ

Кілька місяців до денікінської окупації (кінець серпня 1919 року) в Києві Курбас ще паралельно вдавався до організації музичної драми і плянував розробку опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Це пройшло малопомітним епізодом. Точилася більшовицько-польська війна, і Курбас загорівся новим задумом — втілити на сцені поему Шевченка «Гайдамаки». Він сам склав текст інсценізації, «залишив повністю сюжетну канву, зберіг написані сцени, монологи, діялоги, розподілив текстовий матеріял між дійовими особами».[1] Додав лише від себе алегоричний Пролог, у якому змучені селяни, впряжені немов бидло в розкішну колісницю, вивозили на сцену пишну пані, уособлення самої Польщі.

У «Гайдамаках» Курбас розгорнув мистецькі засоби, які раніше вживав у «Царі Едіпі», в «Горі брехунові», у вертепному дійстві та в «Єретику». Найбільшою подібністю засобів були розв'язані ліричні вірші «Шевченківського вечора» та хору в «Гайдамаках». В обох виставах це були дівчата (в «Гайдамаках» їх названо «Десять слів поета») у стилізованому під старовинні свитки легкому полотняному одязі, перехопленому неширокими поясами-крайками, у скромних віночках на розпущеному волоссі.

Курбас дуже збагатив функції мистецьких засобів, котрі стали основою цілої вистави.

Так дівчата були хором-голосом народу, гомоном юрби; іноді ставали голосом автора, насправді «десятьма словами поета». Вони ставали й думками та виразниками почуттів героїв, промовцями їхніх внутрішніх монологів, декорацією або живими стінами, що відокремлювали інтер'єри корчми чи оселі титаря. Також вони були стрункими тополями при дорозі, вербами, що тріпотіли від вітру; житом, що тихо погойдувалося на просторах ланів. «Десять слів поета» закінчували і фінал вистави. Оповівши глядачам текст «Посіяли гайдамаки в Україні жито», вони органічно переходили до пісні, похитуючись у такт її, немов хвилі пробігали житом.[2]

Масові сцени в «Гайдамаках» Курбас розв'язав у поривах спільних пристрастей — урочистої клятви чи перемоги, страху чи гніву. Часом вони підносилися до алегорії (Пролог), або до монументалізму єдности народу (сцена «Освячення ножів»). Пантоміму битви передано через світло. Промені прожекторів, рухаючись через сцену, вихоплювали з темряви на мить сутичку поміж селянами-гайдамаками та конфедератами. Загалом, світло було активним чинником вистави. Промені прожекторів зупинялися на обличчях героїв у драматичних моментах. Спалахи червоного світла зображали пожежі, зелене світло в поєднанні з музикою передавало настрій ліричних сцен, синє — тривожну атмосферу таємних сходин.

Хоч об'єкт вистави становили криваві події Коліївщини, проте Курбас уникав натуралістичного зображення жорстоких катувань, страхіть і тортур. Глядачі не бачили, як конфедерати били Лейбу чи катували Титаря. Глядачі домальовували ці події, чуючи їхні збуджені голоси або спостерігаючи їх через реаґування міміки в кожного члена хору («Десять слів поета»). Умовне діяння гармонізувало і з умовною сценографією вистави, яку складали два станки з похилими площинами і східцями поміж ними. Задник із сірого полотна, станки, східці, підлога сцени покриті цим полотном. Сірою була й полотняна інтермедійна завіса, котру відкривали й закривали «Десять слів поета». На фоні невтрального сірого кольору яскраво й виразно виглядали історичні барвисті костюми.

«Гайдамаки» вперше показані 10 березня 1920 року на сцені Київського оперного театру. Вистава відразу здобула нечуваний успіх. В історії українського театрального мис-

тецтва це перша національно-революційна вистава. Вона стала подією в мистецькому житті України ще й тому, що в ній Курбас закріпив ряд режисерських положень, які до того часу перебували в стадії експерименту. Він розробив методу колективної деклямації, застосував ритмічну розробку вистави, досягнув мистецької єдности в пластичному й звуковому втіленні драматургічного матеріялу, знайшов клясичне вирішення народніх сцен.

Курбас дійсно зробив виставу революційною, а «за політичним резонансом виставу «Гайдамаки» можна поставити навіть вище такої визначної вистави того часу, як «Фуенте овехуна» Льопе де Веґи в Київському російському театрі Соловцова (режисер К. Марджанішвілі). Та якщо в «Фуенте овехуна» народ приходить у рух лише під кінець вистави, в «Гайдамаках» він є головним героєм і діє від початку до кінця вистави».[3] Поєднання національної й революційної романтики забезпечили цій виставі довге й славне життя. До 1932 року (вже в «Березолі») театр зберігав її в репертуарі, і вона повторялася в багатьох українських театрах.

«Гайдамаки» були єдиною новою постановкою Курбаса в штучному об'єднанні, що існувало в театрі ім. Шевченка. Виникла думка виїхати з Києва на периферію, де не так скрутно з прожиттям, а, найголовніше, нуртувала думка зібрати розпорошені сили й підготовити нові вистави. З цими плянами в червні 1920 року колектив акторів, очолених Курбасом, під назвою «Київський драматичний театр» (скорочено «Кийдрамте»), вирушив у Білу Церкву. Головне ядро його склали молодотеатрівці. Поновлено репертуар МТ та додано свідомо кілька вистав, на догоду смакам народнього глядача: «Невольник» та «Пошились у дурні» М. Кропивницького.

Найвидатнішою подією часу існування «Кийдрамте» стала вистава «Макбет» Шекспіра. Курбас відразу заходився готувати її по приїзді до Білої Церкви, бачачи в ній відгомін сучасних подій на Україні. Крім того, вистава «Макбет» мала стати першою виставою Шекспіра українською мовою, і цей факт сам по собі ставав революційним, до чого постійно прагнув режисер. Прем'єра відбулася 20 серпня 1920 року. Називну ролю в ній грав Курбас. Це його останній акторський виступ у новій ролі. Попри режисерську працю поставало безліч питань у справі виховання нового українського актора, і він вирішив їй присвятити себе.

Вистава «Макбет» лаконічно оформлена, але емоційно наснажена і ніби виглядала традиційною щодо життєподібности, проте в ній мали місце яскраві знахідки, що нагадували попередні вистави Курбаса, зокрема «Шевченківський вечір» і «Гайдамаки». Промовистою була сцена, в якій Макбет звертався до корони, що висіла на поруччі трону. Від необережного руху корона хиталася, здавалося, що вона ось-ось упаде. А збентежений Макбет намагався підхопити її, не дати впасти, заточуючись від напруження й переляку. Образи відьом Курбас трактував як втілення потаємних думок Макбета і одночасно як персоніфікацію зла, лихих якостей людини.

У травні 1921 року колектив «Кийдрамте» виїхав до Харкова як «Державний мандрівний зразковий театр». «Він мав на меті організувати в тодішній столиці України центральну студію революційного театру».[4] Колектив із запалом узявся до праці. В студії грали етюди з використанням ситуації революційного часу. Випробовували методику перетворень Курбаса. Але багато зробити не вдалося, не дивлячись на ентузіязм колективу. Тяжкі умови побуту та брак достатньої фінансової допомоги з Наркомосу припинили працю студії. Курбас з невеликою групою повернувся до Білої Церкви, а восени 1921 року виїхав до Києва з метою зорганізувати Мистецьке об'єднання «Березіль».

Переїхавши до Києва Курбас знову сповнений нових революційних задумів та плянів. Він мріяв про організацію єдиної всеукраїнської театральної академії. У її відділах мали б народжуватися театри драматичні, оперні, дитячі, сільські, малих форм, масових видовищ. Передбачалося відкриття студій танцю, пантоміми, фізичної культури, декламації; музеїв — театральних, музичних інструментів, давньої української книги, живопису й різьбарства; школи нових драматургів; інституту української режисури; бібліотеки світової драматургії.[5] Це його ідея — створення театру, оновленого революцією через студійність. Частинно Курбас відразу почав її здійснювати як керівник драматичного факультету Музично-драматичного інституту ім. Лисенка.

Ідея академії потроху трансформувалася в Курбаса і врешті оформилася в Мистецьке об'єднання «Березіль». Саму назву «Березіль» він, мабуть, вивів із вірша норвезького поета Бйорнстьєрне Бйорнсона «Квітень», присвяченого весні. Курбас сам переклав цей вірш з оригіналу,

замінивши «квітень» березнем, першим місяцем весни, символом пробудження природи. Від слова березень пішла дальша трансформація на «Березіль», як явище нове, що ламає все старе, зчиняє силу шуму, в ньому буря, в ньому сміх, в ньому переворот, з нього народиться літо. Позичивши в березні 1922 року в поета Михайля Семенка кілька карбованців на оплату оголошення в газеті «Пролетарська правда» про організацію МОБ і про запрошення молоді до нього,[6] Курбас розпочав працю.

Почувши про початки студійної роботи в галузі нового революційного театрального мистецтва, потяглися до Києва колишні члени «Молодого театру» та «Кийдрамте», дехто перейшов з театру ім. Шевченка, долучилися колишні червоноармійці з 45-ої Волинської дивізії. За короткий час колектив розрісся до 250 осіб.

Утворилися майстерні: Перша — вважалася експериментальною; Друга — мала займатися справами театру для дітей; Третя — в Білій Церкві, мала стати зразком для повітового міста; з Четвертої — мав утворитися постійний стаціонарний театр; П'ята — в Борисполі, як мандрівний театр для сільського глядача. Першу й Четверту очолював Курбас.

При МОБ зорганізовано режисерську ляборaторію, що готувала кадри не лише для «Березоля», а й для всіх революційних театрів України. Жодний мистець, крім Курбаса, не виховав стільки талановитих режисерів у цій практичній інституції. При режштабі закладено майже 20 творчих дослідницьких комісій, станцій, бюр: фіксації і систематизації акторського досвіду та розроблення науки про театр; репертуарної, де готували новий репертуар та перекладали п'єси; клюбної, що готувала кадри режисерів-інструкторів для міських клюбів і сільських будинків культури; сільського театру, що закладала драматичні гуртки на селі; мови й театральної термінології; наукової організації праці; літературна, макетно-мистецька, статистична, прес-бюро, фотомайстерня, музейна, психотехнічна комісія, бібліотечна та видавнича.[7]

Курбас фактично в МОБ заклав підвалини всього театрального процесу на Україні. Це була ґрандіозна за розміром робота титана, яку поклав він на свої плечі. У цій винятковій роботі ніхто з його однодумців не зробив стільки, навіть порівнюючи і з світовими іменами. Всі вони виконували режисерську роботу, дехто закладав студії, але не бралися за дослідницьку працю, не виходили на такі

широкі обрії, не охоплювали своїм впливом найрізноманітніші ділянки, що стояли близько до театральної культури. Окрім своїх основних режисерських обов'язків, Курбас керував драматургічною секцією, що налагоджувала контакти театру з драматургами, працювала над створенням інсценізацій.

На думку Курбаса, упродовж усієї історії театрального мистецтва в ньому співіснували два види театру, дві сценічні системи — театр вияву і театр впливу. Перший із них пропонував глядачеві замкнену в собі самій, незалежну від глядача систему. Тут театр зосереджувався на змісті п'єси, він не підкреслював ставлення до подій і до дійових осіб твору. Глядач у цьому театрі лишався пасивним спостерігачем подій. Театр же впливу покликаний активно втручатися в життя, впливати не лише на емоції, а й на свідомість глядача цілою системою спеціяльно розроблених мистецьких засобів. Ідея революційного театру має бути пов'язана з масами, театр має бути культурно-суспільною організацією, соціяльно-активною, має втручатися в життя. І Курбас обстоював театр впливу.

Коли закінчилася громадянська війна театральне життя в Києві стало віджививати. Проте новаторських початків у справі молодого революційного театру не відбувалося. Преса ж настирливо писала, що театр відстає від революції. В таких обставинах Курбас відклав тимчасово роботу над постановкою «Газу» Ґ. Кайзера і, не маючи жодної відповідної п'єси на революційну тематику, випустив до роковин Жовтневої революції (прем'єра 7 листопада 1922 року) пантоміму «Жовтень». Текст композиції склали колективно члени першої майстерні МОБ під керівництвом Курбаса, у трьох картинах.

Починалася вистава картиною пригноблення робітників підприємцями. Жевріє думка про можливе визволення. У контрасті до життя робітників показано багатий баль підприємців з придворними. Розкіш спокушає змученого робітника. Він закохується в придворну даму. Раптом бунт. Повсталі робітники вриваються на баль, змітають короля й придворних. Контрреволюціонери організовують змову і залучають до неї закоханого в даму робітника. Наступає його прозріння. З перемогою робітників він дістає прощення. Лунає «Інтернаціонал».

Така композиція мало чим відрізнялася від численних масових дійств того часу з конфліктом робітників і підприємців та перемогою повстання. Але вона зробила велике

враження на глядачів своєю досконалою мистецькою розробкою сценічної дії, зокрема масових сцен. Частково динамічна побудова їх нагадувала попередні вистави Курбаса («Шевченківський вечір» та «Гайдамаки»), тепер же все змінилося невпинним ритмізованим рухом, динаміка мізансцен набрала величезної експресії, залишалась масовим монолітом, що робив враження величної моралі робітництва. «„Жовтень" — симфонія звуків, пластики, барв і ліній».[8]

24 лютого 1923 року Перша майстерня МОБ під режисурою Курбаса показала другу колективну композицію «Рур» для свого шефа 45-ої Волинської дивізії (що ще з часів існування «Кийдрамте» матеріяльно допомогала акторам на провінції). Ця вистава присвячувалася міжнародним подіям, а саме анексії французькими мілітаристами Рурської землі в Німеччині. Картини буднів у Радянському Союзі поєднувалися з алегоричною постаттю Капіталу, що посилає військо в Рур і зазіхає на радянську територію. Солдати йшли в наступ із зав'язаними очима. Це символізувало їхню політичну сліпоту. Гра Капіталу зі Смертю супроводжувалася політичною суперечкою поміж ними.

У фіналі композиції «Рур» червоноармійці допомогали солдатам Капіталу скинути пов'язку з очей, тобто «прозріти», і всі вони разом виступали проти Капіталу, якого, очевидно, має забрати Смерть. У «Рурі» вже є словесна деклямація і менше пластичних елементів супроти «Жовтня». Проте «Рур» залишався типовим сценічним плякатом масово-аґітаційного дійства з яскравою мистецькою мовою. Цінність цієї нової революційної вистави в показі глибоких політичних узагальнень. Постаті Капіталу та Смерти перегукувалися з невідмінними постатями національного вертепного дійства.

Успіх двох вистав-плякатів («Жовтень» і «Рур») посилив бажання Курбаса шукати дальших шляхів у новому революційному театрі. І «Жовтень» і «Рур» були певною даниною часові, тепер він заплянував дати велику соціяльну трагедію. Вибір його зупинився на п'єсі «Газ» сучасного німецького експресіоніста Ґеорґа Кайзера. В ній режисер показав конфлікт поміж двома силами — робітниками і власником газового заводу — не за стандартом марксистської діялектики, а шляхом конструктивізації масового образу, масової ритміки та масового сценічного руху.

Пацифіст — Син мільярдера (така лаконічна назва головного персонажа п'єси), власник заводу, не в силі збаг-

нути причини страшної катастрофи в наслідок вибуху газу (бож «формула правильна, а газ вибухає»). Своєю людяністю він зовсім не нагадував плякатного кровопивця-буржуя. Його ж метою життя є не нажива, а поборення сил природи й підкорення її інтересам людства. І ось він попадає мимохіть у трагічний конфлікт з найближчими співробітниками, тобто з робітниками заводу. Катастрофа викликала стихію природних сил, спричинивши смерть десяток тисяч людей. Це заломлює психічно й фізично сили мільярдера.[9]

Експресіонізм дотримувався умовного оформлення, яке лише символами натякало на місце дії, та користувався дисонантною музикою. Елементи образотворчі й музичні в праці МОБ Курбас пов'язував умовними рухами, словом, а понад усе «перетвореними жестами». В самій системі перетворення, як мистецько-театрального засобу, вони посідали значне місце, бо за Курбасом, актор і створений ним образ є дві цілковито відмінні речі. Образ, перетворений театральний символ у системі Курбаса допомогав бачити якенебудь явище в його досконалому вигляді. Саме у виставі «Газ» перетворений жест досягав величезної сили.

Ідейним стрижнем вистави «Газ» Курбас зробив хід індустрії, що робить людину автоматом. Шляхом дуже складних ритмопластичних композицій з постатей акторів він створив враження діючої машини. Це — засіб винятквого перетворення. Одною теж із кращих композицій є сцена вибуху газу. Курбас абсолютно в одну мить створив композицію з людських тіл, що своїм виглядом нагадувала піраміду. По всій сцені розкидані окремі людські постаті поруч піраміди. Умовними засобами передано катастрофу на заводі.

Серед головного героя — маси — індивідуальності були позначені емблемами-знаками. Так, наприклад, умовний костюм Інженера позначений геометричним кресленням, в Офіцера — мішень, у Сина мільярдера, що опинився поміж підприємцями і робітниками — напів-фрак, напівкомбінезон, а головний герой — юрба робітників у спецодягу з одним засуканим рукавом: емблема людини при праці. Видовище розгорталося на тлі оголених цегляних стін та умовних індустріяльних деталів. Уся увага Курбаса скерована, щоб зобразити сьогоднішній день не шляхом безпосереднього реального виявлення, а перетвореного в площині театральної майстерности.

Прем'єра «Газу» справила величезне враження. Кілька

днів критика друкувала захоплені відгуки про «чудовий графічний взірець дії» або «симфонію, поліфонію руху». Саме трапилося, що влітку цього ж року прибув на ґастролі театр ім. Мейєрхольда, який виставив «Великодушного рогоносца» Фернана Кроммелінка та «Земля дыбом» М. Мартине та С. Третьякова, і виникли порівняння з «Газом» Курбаса. Вони не були на користь Мейєрхольда. Про останнього писали: «Грають чудово, але враження, що хтось робить над людьми насильство, нав'язує їм щось, зовсім невластиве їх вдачі. Гірший актор... відразу видається і псує ансамбль. Зовсім як у старому театрі... А хіба є щось подібне в одностайному, як робітництво однієї фабрики, колективі Курбаса? У Мейєрхольда — герої, у Курбаса — маса. Його маса цілком заволоділа прийомами конструктивізму. Вона перемогла стару сцену».[10]

Ще яскравіший вислів другого критика: «Мейєрхольд — майстер зовнішньої будови руху, але цей майстерний рух... мертвий, механічний, по-мистецькому не виправданий... Курбас — протилежність. Курбас усю революцію, усю клясову боротьбу прийняв передусім як колективний, героїчний ритм, як явище мистецької категорії. В цьому незмірна перемога Курбаса над Мейєрхольдом».[11]

Постановка «Газу» Кайзера була великою експериментальною роботою Курбаса. Вона характеризувалася відходом від ілюстративности, життьової правдоподібности. Це цілковито умовна вистава, де нема жодної завіси і лише на відкритій сцені для глядача, на задній кам'яній стіні висів напис: «„Газ" Кайзера». Дійові особи, як згадувалося, зображалися умовно, скорше це образи-маски чи узагальнення. Але, навіть, такою вдалою виставою на матеріялі експресіоністичної драматургії Курбас не міг задовольнитися. І він постановив створити п'єсу на матеріялі популярного в той час роману Е. Сінклера «Джіммі Ґіґґінс», де хотів продемонструвати образно-дійові перетворення.

Таким визначним образно-дійовим перетворенням уже був пролог до «Джіммі Ґіґґінса» (прем'єра 20 листопада 1923 року, поставлена Четвертою майстернею МОБ), що звався «Европейсько-американський концерт». Сім країн — Англія, Америка, Німеччина, Росія, Франція, Бельгія, Сербія тут представлені особами у фраках, циліндрах і довгих чорних сукнях з перетягнутими через плече національними стрічками. Всі персонажі діяли в глибині сцени на своїх трибунах. Обличчя кожного підсвічувалось лише в момент,

коли той говорив, вистукуючи свій текст подібно до телеграфної передачі азбукою Морзе.

Тема їх розмов — боротьба за поділ колоній, концесій, оголошення війни. Дзвінки, стукіт «апаратів», спалахи світла — все це створювало неспокійний, нервовий ритм спектаклю. В кульмінаційній сцені скандальної сварки їхня розмова з волі режисера була доведена до образного звучання гризні собак. Коли оголосили війну, кожний представник войовничо вигукував свій національний гимн, створюючи нестерпну какофонію. Пізніше, за ходом дії, режисер використовував це вистукування в темряві для передачі атмосфери бою (кулеметні черги, вибухи).[12]

Писаного тексту не мали в інсценізації «Джіммі Гіґґінс». Його Курбас складав під час проби. З рухів профспілок, різних соціялістичних угруповань в Америці та їх внутрішніх ферментів, з пацифістичних настроїв інтеліґенції Курбас переніс свою увагу на малу людину, виснажену, прибиту тяжкою працею, обтяжену напівголодною родиною. Ця мала людина, Джіммі, стоїть на найнижчому щаблі суспільної несправедливости та визиску. Він усім радий служити, всі його легковажать, а він сам нічого не хотів більше як тільки 8 годин праці, 8 годин відпочинку та 8 годин сну.

Хоч у «Джіммі Гіґґінсі» Курбас використовував експресіоністичні засоби алегоричного зображення і вживав ритмопластичні рухи, проте в цій виставі вони виступали в поєднанні з правдивим показом драматичних моментів у житті конкретної людини. Центр уваги перемістився з масових сцен на головну фігуру актора. Маса робітників чи вояків, серед яких опинився головний герой, нерозривно поєднана з ним. Своїми рухами і діями на сцені вони висловлювали думки, доповнювали чи ілюстрували переживання Джіммі.

Про одне таке поєднання актора й маси в цій виставі оповів відомий український режисер і актор Володимир Блавацький: «Маю на увазі сцену божевілля Джіммі. На кону в змінному ритмі кружляють сірі постаті. Це — думки Джіммі. Вони подають свої репліки то повільно, ніби з трудом їх родять, кружляючи з якоюсь тягучою монотонністю, то знову метушаться в гострих, гарячкових, хаотичних та уривчастих рухах. Репліка репліку збиває, одна одній суперечить — і, нарешті, постаті застигають у безвладді й мовчанні, ніби нараз у голові Джіммі — порожнеча й темінь. У кульмінації сцени думки кидаються на

Джіммі, і він потопає в сірій масі, і чути тільки його божевільний регіт. Джіммі збожеволів!»[13]

У «Джіммі Гіґґінсі» Курбас уперше в українському театрі використав кіно, за допомогою якого переносив дію і персонажів із сцени на екран і навпаки. Оформлення сцени творило конструкцію. У глибині сцени з правого боку поставили сім квадратових площин різної висоти, оточених з трьох боків бар'єрами, на кожному із стовпом та східцями. На тому ж правому боці великий теж станок із стовпом, до якого прикріплений екран. З лівого боку, на задньому пляні розвішані полотнища, що символізували прапори воюючих держав у Першій світовій війні. По середині авансцени низький пересувний станок, що залежно від дії легко пересовувався з місця на місце.

Саме на час появи вистави «Джіммі Гіґґінс» припадає активний період діяльности Курбаса як публіциста і теоретика. Зокрема, в журналі «Барикади театру», що видавав МОБ (та в інших журналах) він друкує ряд статтей. Серед них Деклярація, що проголошувала широкий напрям шукань театру. Там говорилося, що МОБ є вільна асоціяція, заснована на динамічних гаслах. Його мистецтво є метода для пропаґанди громадських та культурних прагнень, воно стоїть на плятформі революційного Жовтня і бачить у пролетаріяті головну силу. МОБ виступає проти застою та штампів, проти старого театру (культу стріхи і важких чобіт).

У статті «Психологізм на сцені» («Барикади театру», ч. 2-3, 1923) Курбас розвиває думку про неправомірність натуралістичних шляхів у театрі, заперечує психологічну методу в грі актора, що веде до хаотичности комплексу душевних рухів, не підпорядковується контролеві свідомости, отже і цілеспрямованій творчій ролі мистця. Це положення Курбас ніби продовжує в статті «Крах академічних театрів» («Більшовик», Київ, 12 вересня 1923 року) на прикладі праці українських театрів психологічно-побутового напряму — театру ім. Шевченка та театру ім. Заньковецької.

Стаття Курбаса «Жовтень і театр» («Більшовик», 7 листопада 1923 року) підтверджує революцію як запоруку дальшого розквіту театру і одночасно заперечує низку помилкових ідей «лівого» мистецтва, зокрема програми Київського театру ім. Г. Михайличенка, під керівництвом Марка Терещенка. Відомо, цей театр відкидав діялог, як «залишок буржуазного театру», робив стилізації під індустріяльні ритми, пропаґував колективну творчість, по-

кладався на любителів, бо від них мав би піти пролетарський театр.

Програмова стаття Курбаса «Естетство» («Барикади театру», ч. 4-5, 1924) з'явилася вже після вистави «Джіммі Гіґґінс». У ній він зрікається деяких своїх попередніх захоплень, піддає критиці теорію мистецтва для мистецтва і слушно застерігає митців лівого напрямку від надмірного захоплення технічно-організаційними справами і завданнями замість ідеологічно-організаційних. Мистецький твір повинен будуватися не для творця, а «для сприймаючого глядача». Театр є організатором емоцій і настроїв глядача, має викликати бадьорість, активність, рішучість, а, найголовніше, устремління в майбутнє.

1 квітня 1924 року Курбас дав прем'єру «Макбет» Шекспіра. Мета його мала представити цю трагедію в переломленні її до сучасного революційного світогляду. Він дотримувався такої думки, що творові Шекспіра треба лише давати трактування і сучасні злободенні текстові додатки можна використовувати лише в тих місцях трагедії, що їх Шекспір немов би залишив для імпровізації виконавців. Реставрацію Шекспіра в побуті його часу Курбас вважав формально неможливою і по суті непотрібною.[14]

Текст трагедії лишався практично не доторканим. Актори виходили на сцену в повсякденних костюмах, до яких додавали деталі шекспірівського часу: короткі плащі, пелерини, аплікації з середньовічною геральдикою. Сцена була оголена, аксесуари спускалися і підіймалися на канатах на очах у глядачів. Місця дії позначалися написами, але робили їх не на табличках, а на великих світлозелених щитах, які також рухалися на системах канатів. Щити приводилися в рух, передаючи душевний неспокій дійових осіб після вбивства короля Дункана або перетинали шлях Макбетові, коли він гнався за привидом Банко. Очі відьом і ніс блазня, введеного у виставу, час від часу спалахували завдяки вдало припасованим електричним лямпочкам.

Фінал «Макбета» був цікавим перетворенням ідеї боротьби за владу. Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив Макдуфф, виголошуючи славу новому королеві Малколму. Під звуки органа з'являвся Єпископ, який ніс корону і коронував нею нового короля. Малколм відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його, забирав корону, підходив до Єпископа, той коронував його, промовляючи ті ж слова: «Нєсть

власті, аще не від Бога». Підводився новий король і з ним проробляв те саме ще один претендент на престол. І на цьому кінчалася вистава.

«Макбета» ставила Четверта майстерня МОБ, а майже одночасно з нею (3 квітня 1924 року) Перша майстерня поставила драму Сергія Третьякова «Противогази». Вона пройшла малопомітною, залишилася в сутінку величавої постановки «Газу» Ґ. Кайзера з подібною темою. Після вибуху газу загинуло багато людей, висланих рятувати завод. Що важливіше: завод чи людське життя — в драмі відповіді не дано. Курбас мав подвійну мету, виставляючи її. З одного боку, остаточно засудити стилізацію лівих театрів під індустріяльні ритми, а з другого, показати, що на ту ж саму тему може існувати експериментальна вистава з відмінним показом драматичних моментів у житті конкретної людини.

Весна 1924 року позначена відкриттям 6-ої майстерні МОБ в Одесі, а влітку талант Курбаса відхилився у сферу іншого мистецтва — кінематографії. Одеська студія Всеукраїнського фотокіноуправління запропонувала йому поставити два фільми: «Вендету» та «Пригоди Макдоналда». Суто побутові чвари першого фільму поміж двома священнослужителями Курбас вирішив у пляні ґротеску. Для цього вдало скомпоновано початок фільму. Засобами мультиплікації зображалася курка, що висиджувала яйця. Вони падали, розбивалися, і з них виникали «герої». Дрібне, нікчемне трактувалося як високе, а патетичне як мізерне. Один із критиків порівняв тут працю Курбаса з Давидом Ґріффітом.

Другий фільм — «Пригоди Макдоналда» — політичний памфлет, спрямований проти лейбористського уряду та його прем'єра Макдоналда. Курбас поставив фільм як пародію на закордонний кінодетектив. Фільм був повний переслідувань та карколомних трюків. Курбас широко використовував такі засоби кіноекспресії, як динамічний рух, перший плян промовистого деталю. Спробував застосувати й перетворення. Король Ґеорґ V сидів з песиком на троні, який тримали на плечах міністри та великі підприємці. Несподівано вони починали сваритися, штовхали один одного, трон хитався, нахилявся, і король з песиком летіли шкереберть.

Останнім фільмом Курбаса були «Арсенальці» (закінчені вже 1925 року) — про оборону київського заводу. Тут він не вдавався до перетворень-образів, хоч давав дуже виразні

масові сцени. З особливим зосередженням він працював за монтажним столом, вибудовуючи кадр за кадром. Домагався чіткої зміни ритмів та контрастного зіставлення плянів. Застосував з'єднання в однім кадрі двох дій, що було новиною в радянській кінематографії. Правдоподібно, Курбас утратив зацікавлення до кіномистецтва. Він пізніше знімав кіноепізоди до вистав, але фільмів більше не ставив.

Повернувшись до Києва восени 1924 року з Одеси, Курбас зосередив найбільше свою увагу на педагогічній праці. Вже раніше він давав можливість своїм вихованцям спробувати сили в режисурі: Ф. Лопатинському (інсценізації «Нові ідуть» за оповіданням Олександра Зозулі та «Машиноборці» за Ернстом Толлером) чи Г. Ігнатовичу («Людина -маса» за Ернстом Толлером). Але тепер гострою ставала проблема нового репертуару. Увагу звернено на переробку драм клясичного українського театру. Так з'явилися вистави «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким (режисер Ф. Лопатинський, прем'єра 8 листопада 1924 року) та «За двома зайцями» за М. Старицьким (режисер В. Василько, прем'єра 23 лютого 1925 року).

Зацікавлений проблемами робітничого руху в Америці, Курбас доручив молодому режисерові Борисові Тягну виставу «Секретар профспілки» за романом Лероя Скотта (прем'єра 24 грудня 1924 року), де, як відомо, автор вирішив головний конфлікт не за марксистським стандартом поміж робітниками та підприємцями, а поміж внутрішніми конфліктами всередині профспілки. Успіх Б. Тягна в ній дав Курбасові стимул доручити йому виставу своєї історичної хроніки «Жакерія» за Проспером Меріме (прем'єра 12 листопада 1925 року), а сам узявся до інсценізації «Напередодні» за драмою Олександра Поповського «Переддень революції», що мала бути присвячена 20-літтю революції 1905 року. Прем'єра її відбулася 24 грудня 1925 року в Четвертій майстерні МОБ. Проте, це був лише шкіц для поширеної майбутньої вистави «Пролог» тринадцять місяців пізніше.

4 березня 1925 року режисерську лябораторію при МОБ перейменовано на режисерський штаб. Сам Курбас робив низку лекцій про зв'язок нового театру із сучасністю, про аналізу етюдних робіт акторів, про перетворення. Зокрема цікавою була його лекція (11 травня 1925 року) про молодих режисерів, про небезпеку захоплення випадковими образами чи символами, про методу стихійного надхнення, про гру в життя перед глядачем, про відрив від

громадського завдання театру, про любування у виробництві всякими новими формами, формами для форм, відірваних від основних завдань. В цей же час ряд лекцій Курбаса скеровано на обов'язки актора, його права і його працю над ролями, поглиблення їх методою перетворення. Курбас підказує поворот до громадсько-національних проблем сучасности. Незабаром це сталося на практиці.

НАЦІОНАЛЬНА ПРОБЛЕМА В ЗЕНІТІ

Улітку 1925 року розпочалися в Першій експериментальній майстерні МОБ проби п'єси Миколи Куліша «Комуна в степах». Це була перша драма нового українського репертуару, якщо не вважати відновлену виставу «Гайдамаків» з 1920 року. Молодий режисер Павло Кудрицький почав працю над нею за устійненою в МОБ методою перемотування драматурга. Коли Курбас побачив, як режисер почав змінювати п'єсу, він запротестував і став в оборону драматурга, заявивши про ориґінальність автора щодо характерів і композиції, підкреслив, що в Куліша є ще один момент — національний — і він повинен мати відношення до постановки.[1] Така заява Курбаса викликала тимчасове замішання серед членів режштабу, а з другого боку прискорила появу другої ориґінальної драми в праці МОБ — «Шпана» Володимира Ярошенка про зловживання за часів НЕПу (прем'єра 19 березня 1926 року в режисурі Януарія Бортника).

«Шпана» була останньою прем'єрою МОБ у Києві. На Всеукраїнській театральній нараді в березні 1926 року вирішено перевести театр «Березіль» до Харкова, як найдосконалішу і найпередовішу трупу й одночасно припинити діяльність МОБ. Курбаса відстрашувало те, що Харків не був призвичаєний до новаторських театральних вистав. Український театр після революції 1917 року існував там у традиційних формах побутового театру, а трилітнє перебування в ньому театру ім. Франка під керівництвом Гната Юри не змінило інерції харківського обивателя. Знайшлися там і численні прихильники психологічно-побутового репертуару.

Успіх «Шпани» В. Ярошенка, що була скерована проти міщанина-обивателя, підказав Курбасові ідею звернутися до уїдливішого сарказму. Обрано «Золоте черево» Фернана Кроммелінка (прем'єра 16 жовтня 1926 року) про оскаже-

нілого фармера, що пожер своє золото, щоб воно нікому не дісталося. Шляхом характерного перетворення Курбас удався до засобів гострого ґротеску. За своєю пластикою і внутрішньою характеристикою дійові особи мали б нагадувати звірів. Головний герой мав скидатися на кабана, бухгальтер на мавпу, боязливий бурґомістер на зайця, лукава покоївка на лисицю. Група жінок-кумась нагадувала квочок. Це були образи-маски, хоч вони й перебували в досить реальному оточенні (в пейзажі та звуковому оформленні).

Вистава «Золоте черево» не мала успіху. Громадянство ще не зуміло перебороти своїх симпатій до епігонів побутового театру. Російські рецензенти Харкова засудили її. Проте були й інші голоси. Серед них, Микола Хвильовий назвав «Золоте черево»... «виходом з репертуарного тупика», а далі писав, «що наш, на перший погляд серйозний опонент, розуміючи замовлення часу й знаючи, що таке світогляд, все таки не здібний піднятися над міщанською обмеженістю і бути тією тичкою, по якій рівняється і мусить рівнятися рядовий глядач. Тут і вияснюється, що по суті він зовсім не уявляє собі, яким чином наш театр виконує замовлення часу. Він не має перед собою відповідного пляну і пливе за тим же обивателем, який вимагає тільки (тільки!) цікавого видовища».[2]

Неуспіх «Золотого черева» ніяк не вплинув на Курбаса. Давши можливість гостеві-режисерові Валерієві Інкіжинову виставити в «Березолі» інсценізацію «Седі» Д. Колтона та К. Рандолфа за оповіданням «Злива» С. Моема (23 листопада 1926 року), він виставив «Пролог» у його інсценізації (із Степаном Бондарчуком) і режисурі — переробку минулого «Переддня революції». Тепер Курбас дав не хроніку подій, а епопею психології різних суспільних шарів 1905 року, прагнув показати психологічно-соціяльні прояви, злами і повороти, що назрівали у світосприйманні й світогляді.[3] В центрі уваги опинилися не герої більшовики, а есери-терористи. Народні маси зображено не в революційному пориві, а на зламі соціяльної психології в період протесту проти російсько-японської війни та подій 9 січня, коли вбито віру народу в царя.

Окремі епізоди «Прологу» мали символічні узагальнення. Селяни, що прибули до столиці в пошуках правди, були показані сліпцями. Погромники кидалися на машини, на друкарські верстати з криком «Ламай машини!», а вони, як живі істоти починали працювати на повну потужність.

Символізації епізодів допомагав прийом Курбаса: тіні персонажів жили у виставі, немов живі істоти; прожектор так висвітлював Гапона, що навколо голови його виникав німб; тінь голови синоду Побєдоносцева мала тінь монумента, а коли він підводився, то був монумент на кволих ніжках. Тінь царя Миколи II хиталася, символізуючи його непевний стан.

У вирішенні масових сцен найвиразнішою був похід робітників до Зимового палацу в ту криваву неділю. З глибини сцени до рампи рухалася маса із співом «Спаси, Господи, люди твоя...». В руках у них хиталися хоругви та образи. Маса насувалася, а на заднику виростали до величезних розмірів тіні людей, символізуючи грізну масу. І раптом із виходів у партері, за спинами глядачів звучав різкий оклик офіцера: «Стій, назад!». Клацали затвори рушниць, гримів залп, підтриманий різким акордом в оркестрі. Падали люди, а на заднику метушилися тіні. Мали повне єднання звукових і світлових елементів.

Зреалізувавши «Пролог», Курбас дав можливість молодим режисерам проявити себе. Показано ряд цікавих різноманітних вистав упродовж 1927 року: історичну драму «Сава Чалий» І. Тобілевича з патріотизмом на повну скалю (режисер Ф. Лопатинський), романтичну драму «Король бавиться» В. Гюґо (режисер Б. Тягно), оперету А. Сюллівана «Мікадо», усучаснену злободенними текстами М. Хвильового, О. Вишні та М. Йогансена (ґість-режисер В. Інкіжинов) та третю ориґінальну нову українську драму «Яблуневий полон» Івана Дніпровського з часів громадянської війни, де головний конфлікт створюють не стандартне протиставлення червоних і білих сторін, а червоних і українських.

До десятої річниці Жовтневої революції Курбас поставив мозаїчне пано, зробив спробу нового театрального жанру — політичного огляду. Драматичні епізоди чергувалися в ньому з читанням віршів, співом великого хору. Режисер створив театралізоване видовище. Він використав найрізноманітніші засоби перетворень, у тому і з ляльковим театром (в одному з епізодів діяла велетенська лялька Морґанфеллера, короля всесвітньої біржі), виступав балет, супроводжуваний демонстрацією гасел із статистикою зросту народнього господарства. Юрій Смолич загально назвав цю виставу ораторією.[4]

Прем'єра вистави «Бронепоїзд 14-69» Всеволода Іванова (12 січня 1928 року, режисер Б. Тягно) не була вже таким

визначним явищем у «Березолі». Оскільки дія драми відбувається переважно на Далекому Сході, де устабілізувалася велика українська колонія, виставу дещо «зукраїнізовано». Наприклад, керівник повстанців Вершинін за автором у «березільській» виставі став Вершиною, а самим повстанцям (переважно українського походження) надано найбільшу увагу. Театр же наполегливо готувався до наступної вистави Курбаса, а саме «Народнього Малахія» М. Куліша, читання тексту якого зробило величезне враження на творчий склад «Березоля» і визначило надалі тісне творче співробітництво Курбаса з драматургом.

Прем'єра відбулася 31 березня 1928 року, а рецензент журналу «Глобус» писав: «Безперечно, постава Курбаса «Народнього Малахія» для українського театру є епохальна. Своєю виставою Курбас довів, що в його особі Україна має незрівняного майстра і геніяльного мистця».[5] Підкреслено в ній його винятково бездоганну роботу, високомистецьку гру майже всіх без винятку акторів та надзвичайний талант сценографа-мистця Меллера. Щождо виконання задуму й технічної досконалости, виставу прирівнювалося до сценічного шедевру.

Естетика Курбаса часів появи «Народнього Малахія» перебувала в стані експериментальної перевірки, і ця вистава не була винятком у його засобах, у шуканні нових мистецьких шляхів. І він рішуче заперечував, коли деякі критики окреслювали «Народнього Малахія» як реалістичну виставу. У самому єстві змісту й форми вона була реалістичною. Проте цей реалізм кардинально відхилявся від життєподібних жестів, інтонацій і предметної бутафорії. Він надавав їм різкого окреслення, яскравої театральности, символічної умовности і певною мірою зберігав поєднання з експресіонізмом.

У змісті «Народнього Малахія» є історія про містечкового листоношу, що більшовицьких книжок начитавшись, немов сучасний Дон Кіхот, вирішив реформувати людство. Одначе, уряд визнав його за божевільного й відправив до психіятричної лікарні. Кінчає ж він свої реформи... в борделі. У виставі Курбаса яскраво прозвучали дві теми, вагомі для кожного сучасника — тема України й тема людяности в радянській дійсності. У них режисер і драматург були однодумцями й разом підіймали виставу на найвищу суспільну височінь.

Ще коли Курбас втрутився в працю режисера Павла Кудрицького над драмою Куліша «Комуна в степах», то

він побачив там зародження національної теми у драматурга. Вона широко проявилася в «Народньому Малахії». Гостра ненависть драматурга до рабської психології мала в своїй основі джерела справжнього патріотизму й була скерована на збудження національної активности, піднесення національної гідности народу, якому царат лише давав ролю споживача і перекладача культурних цінностей, створених іншими. Русифікаторська політика царського уряду впродовж століть не могла зникнути за десять літ після 1917 року, і її живучість турбувала драматурга.

Драматичне трактування теми України та її культури, що пропонував Куліш у «Народньому Малахії», було близьке Курбасові. Він бачив головну небезпеку для молодої української культури в традиціях філістерської самозаспокоєности та провінційної некультурности. На театральному диспуті 1927 року Курбас говорив про труднощі формування молодої української культури в атмосфері стійкого упередження проти неї в різних суспільних прошарках разом з тими, що найближче стоять до мистецької ділянки.

Він загально висловлювався, що ті, для кого українська мова народилася вчора, факти культурної творчости на Україні приймають із тією дозою недовір'я та іронії, яку викликає природно всяка претенсійна скороспілість. Одночасно Курбас адресував гіркі слова і тим представникам української інтеліґенції, які втратили віру в історичні перспективи для рідного народу. Він говорив, що й серед українського громадянства не перевелося із віків рабства засвоєне недовір'я до власних сил.[6] І «Народній Малахій» у його інтерпретації був першою українською п'єсою, де проблему національного в театрі було розв'язано.

Цю національну проблему добре підмітив критик Йона Шевченко, торкаючися генези головної дійової особи — листоноші Малахія Стаканчика, що її потрібно шукати в славнозвісному українському хуторянстві, в запічному патріотизмі. І такого хуторянсько-шараварного благоліпномрійного троглодита автор і режисер вивели в сатиричному викритті.[7] І якщо цей критик дивувався, що Малахій Стаканчик опиняється сам часом у ролі критика, то тут Курбас і Куліш убачали поставлену другу тему, а саме тему людяности в радянській дійсності.

Революція відбулася, пройшло десять років, а підлість і банальність, дрібничковість і фарисейство, брехня, тупість і бюрократизм не зникли. Образ Малахія мав своїм під-

ґрунтям людську долю, простував до найбільших соціяльних та філософських узагальнень, фанатично проповідував любов до людей. Але сам по собі був кумедною постаттю, маленьким чоловічком із великим ціпком. Кумедне й величне поєднувалися в образі Малахія, варіянт Дон Кіхота в його чарівній і кумедній формі. А цей образ був близький режисерові «Народнього Малахія» — Курбасові, хоч би в рівнобіжному аспекті його постійної боротьби за широчінь мистецьких шукань, піднесення культури українського театру, яку він проповідував із часів «Молодого театру».

Курбас перевів «Народнього Малахія» з жанру «трагедійне» на «трагікомічне». Він подав з величезною силою вбогий світ міщанства, похмуре дно великого міста, холодний бюрократизм державних урядовців. Навіть виявив притаманну йому рису яскравого передбачення майбутньої монотонної стандартизації життя, що виявилося в його знаменитому перетворенні людей фантастичною машиною, сконструйованою Меллером. Останній допоміг Курбасові лубковим зображенням із графічним лаконізмом принад містечка, де жив Малахій, приймальної Раднаркому та обставин у бурделі.

Після «Народнього Малахія» Курбас завершив недоопрацьовану Я. Бортником виставу «Змова Фієско в Ґенуї» Ф. Шіллера та керував постановкою веселого ревю «Алло, на хвилі 477», переслідуючи мету привчити глядача до нового театрального жанру на українській сцені. Текст ревю складали ті ж, що писали інтермедії в «Мікадо» Сюллівана — М. Хвильовий, О. Вишня та М. Йогансен. Два персонажі Лящ і Свинка «не виходили ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти родичі хіба тому бурсакові, що ходив із староукраїнським вертепом, і може штовхнув театр на те, що перші персонажі української естради народилися студентами. У такім разі тут маємо культурну традицію національну[8] у формі інтернаціонального ревю».

У кінці сезону (18 квітня 1929 року) Курбас поставив комедію «Мина Мазайло» М. Куліша. «Режисер майже завжди йде далі від автора, — писав Йона Шевченко про цю виставу. — Там, де в автора натяк — у режисера повне слово, коли в автора побут — режисер бере автора, веде на гору й показує йому широкі обрії символічної романтики, соціяльного символу. (...) Кожний з персонажів виростає на велетенську постать, хоч вона виросла з реальности. (...) «Мина Мазайло» в «березільській» інтерпретації

це вже більше за карикатуру, вище за сатиру — це виявлення сильно синтезованої потворности, — названо романтикою».[9] Очевидно, тут мав критик на увазі романтичний ґротеск Гофмана, бо сам Курбас розглядав обивателів комедії Куліша як страхітливі маски.

Сюжетний кістяк твору склала історія про службовця тресту «Донвугілля» Мину Мазайла, що вирішив змінити прізвище з Мазайла на Мазєніна і брався до вивчення літературної російської мови. Не дивлячись на такий нескладний сюжет, п'єса «концентрує в собі одну з найактуальніших проблем нашого українського сьогодні — не тільки впертий захист свого зрусифікованого обличчя, але й неприховане бажання потягти й молодь тими самими стежками».[10] Мина Мазайло, українець з походження, цілком денаціоналізований, рішуче повстає проти української мови і культури.

«Мина Мазайло», як комедія, що висміювала чванькувату вбогість міщанського мислення в національному питанні (від малоросіянства до українських і російських фанатиків-шовіністів) користувалася великим успіхом. Понад півроку пізніше критик Михайло Романовський зазначав, що «її театральна виразність, конденсована точність сценічної мови роблять її зараз після довгої праці над нею, ліпшим твором Курбаса. Час пішов виставі на користь. Її ґротесковість стала за півроку якоюсь більш емоційно заглибленою».[11]

Курбас знайшов у виставі «Мина Мазайло» безліч яскравих перетворень, що ґротескно-сатирично передавали духовну недалекість персонажів комедії. Наприклад, сцени останньої дії, коли Мазайло вішав свій старорежимний костюм на вішак і говорив, сховавшись за нього, створюючи цим враження порожнього футляра, або коли він лягав на канапу відпочити, а вся родина починала носити його по кімнаті з порожнім сурдутом попереду, створюючи враження похоронного обряду. Саме оформлення «Мини Мазайла» створювало теж своєрідне перетворення. Деталі побуту (тахта, шафи) вписувалися в простір геометричних фігур, а шнури геометричного плетива, опущені в побут персонажів, асоціювалися з павутинням.

Підіймаючи характер «Мини Мазайла» до ступеня ґротеску, Курбас бажав найяскравіше представити міщанство, в якому бачив небезпеку для української культури. Справа була не тільки в самому русотяпі Мині. За міщанською балаканиною в дискусії про переміну прізвища випливав

перш за все загрозливий символ самовпевненої і нахабної російської шовіністки Тьоті Моті, від якої губився переможений просвітянсько-настроєвий і добродійно-ляльковий Дядько Тарас, а загальне розташування ідеологічних сил, що брали участь у родинній дискусії, відображало розташовування їх у суспільному житті України, відповідно до задуму драматурга про міщанство й українізацію.

Десь у кінці 1929 року Курбасові стало відомо, що М. Куліш має нову п'єсу «Патетичну сонату». Він відразу захопився її ставити і, чекаючи на рішення Реперткому в цій справі, далі відтягав постановку «Диктатури» Івана Микитенка (про хлібозаготівлі на селі) через нехіть і до самої п'єси і до самого драматурга. Коли ж Реперткoм, який підтримував Микитенка, вирішив, що «Березіль» мусить поставити її, Курбас зажадав від драматурга певних допрацьовань, зважаючи на переобтяженість п'єси побутом, на спрощене, стандартне в пляні аґітки розв'язання проблеми диктатури пролетаріяту і на недостатність у творі ґрунтовних філософських узагальнень життя. І для Курбаса стало справою принципу протиставитися стандартові, застосовуючи активне творче ставлення театру до драматургічного матеріялу.

Приступаючи до постановки «Диктатури», Курбас оповів колективові виконавців, що хоче перетворити виставу на музичне видовище. І він увів у перемонтовану п'єсу оперні речитативи за послугою композиторів Юлія Мейтуса та Миколи Коляди. Критик Кость Буревій писав про виставу: «Співає тільки куркульський табір. Це зовсім не співи, це — ієреміяди тієї кляси, що тужить на «руїнах вавилонських» за своїм минулим, що ридає над власною смертю. Те, що куркулів показано в оперовому пляні, надає ориґінальности їх постатям, примушує забути про їх прототипів... У цій групі Курбас остаточно переміг автора».[12]

Виробничий епізод, яким починалася п'єса Микитенка, став для Курбаса (при допомозі В. Меллера) підставою для побудови спектаклю в цілому. Всю сцену займав велетенський станок, що легко трансформувався за ходом дії. То він здіймався високо догори, утворюючи заводську естакаду для проходу робітників, то перетворювався на похилі площини села, то з нього підіймався високий перон залізничної станції, самі собою складалися майданчики для мітинґу, виникав бенкетний стіл у сцені куркульської гулянки. Персонажі підносилися чи висувалися невидимими механізмами, в непомітних прорізах з'являлися вбога

хатка незаможника й багатий двір куркуля і, нарешті, на всій площині сцени виростав цілий завод.

Курбас у виставі прибрав побутові деталі, подовжував події, узагальнював їх шляхом перетворення, вводив рівнобіжні дії. Так, наприклад, він виставив на авансцену епізод змови куркулів, де кожний з них, охопивши макети своїх садиб, руками розмовляли один з одним, а незаможник Малоштан у той час спав, любовно підклавши під голову макет своєї вбогої хатинки. На фоні речитативів куркуля Чирви в той час, коли міліціонери шукають у нього сховане зерно і знаходять... чути шум зерна, а водночас іде рівнобіжна дія. Десь із льожі верхнього ярусу театру линув голос дівчат, як голос фатуму повчання. Дівчата співали вставлену режисером пісню: «Мені мати говорила, повторяла часто, не їдь, не їдь в чужий город, бо будеш нещасна», і увага глядача скеровувалася в зовсім протилежному напрямі.[13]

Прем'єра «Диктатури» в постанові Курбаса наробила великого розголосу. Говорилося про неї як про «найвидатнішу подію не тільки для українського театрального життя, але й для всього Союзу» (С. Гец, «Комсомолець України», 5 червня 1930 року), або, що це вистава «величезної театральної культури» (Х. Токар, «Пролетар», 3 липня 1930 року). Найбільш яскраво висловився про виставу Петро Вершигора («Мистецька трибуна», 1930, ч. 12-13): «Курбас автора таки переміг. Тільки в «Березолі» — «Диктатура» стала диктатурою, тільки Курбас довів, як треба в наш час розв'язувати великі глибокі проблеми в театрі по-театральному».

Все чекаючи на рішення Реперткому в справі «Патетичної сонати» М. Куліша, Курбас у час після вистави «Диктатури» розгорнув енерґійну діяльність над підготовкою молодої режисури і дав можливість їм дебютувати в «Березолі» самостійними роботами. Так з'явилися в репертуарі «97» М. Куліша (режисер Леонтій Дубовик, прем'єра 24 листопада 1930 року), «Невідомі солдати» Леоніда Первомайського (Володимир Скляренко, 10 січня 1931 року), «Пляцдарм» Мирослава Ірчана (Борис Балабан, 18 січня 1932 року), «Містечко Ладеню» Л. Первомайського (Кузьма Дігтяренко, 7 квітня 1932 року). Їхніми зусиллями також виставлено сатиричне ревю «Чотири Чемберлени» з текстом Костя Буревія (14 квітня 1931 року). Вони брали участь у двох виставах-оглядах, присвячених Міжнародній робітничій театральній організації та Міжнародньому жіночому дневі.

Сам Курбас став з кінцем 1930 року мистецьким керівником реорганізованого Харківського театру малих форм «Веселий пролетар». Ще набагато раніше з його ініціятиви постали в Харкові Театр української оперети і Театр для дітей. Сам він поставив «Народження велетня» (1 жовтня 1931 року). Це була третя вистава-огляд, присвячена початкові праці Харківського тракторного заводу в імпровізаційній формі і злободенному змісті. Тоді ж він брав також участь у підготовці вистави «Тетнулд» грузинського драматурга Шалви Дадіяні, навіть подорожуючи перед тим до Грузії, де вивчав побут сванів для цієї вистави. 24 вересня 1933 року він поставив свою останню роботу в «Березолі» — «Маклену Ґрасу» М. Куліша.

У драмі Куліша на тему про маклера Зброжека, що знаходить тринадцятирічну дівчину Маклену, яка погоджується вбити його, щоб родина дістала потім асекурацію життя, Курбас набагато пішов далі. Поруч із головними силами в конфлікті між Зброжеком і Макленою виступає не менш важлива постать музики Падури. На нього була спрямована головна увага Курбаса. В ньому він показував долю справжнього мистця в радянській дійсності (у тому й самого себе), що воював за справжній гуманізм у мистецтві проти нових музик, скорше бездарних ремісників, що грали на казенних струнах улесливі симфонії для диктатора, а за це отримували посади та нагороди.

Поруч з Падуром Курбас наголошував другий чоловий характер — маклера Зброжека, втілення крайнього розрахунку, і в результаті утворювалося символічне протиставлення двох світоглядів — гуманізму Падури й матеріялізму Зброжека. Ідучи далі до третього члена нестандартного трикутника, тринадцятирічної дівчини Маклени, то їй Курбас давав теж власну інтерпретацію. Згідно з автором, Маклена у фіналі йшла назустріч сонцю, що мало з'явитися за стіною, поза яку вона тікала. У Курбаса вона перелазила через ґрати залізного паркана і зникала в передсвітанковій імлі, ніби розчинялася в ній. Було поставлено проблему. Чи вона знайде кращий світ?

Виставу Курбас трактував як трагедійну за гостротою колізій. Похмурий характер вистави підкреслювали суворі чорні сукна, графічно легка темна конструкція, чорні лаковані тротуари блищали в світлі самітнього ліхтаря, ніби під справжнім дощем. Чудово використано контрасти світла й темряви, символічно промовляли тіні, наприклад, побільшена тінь Зброжека, що заступала вхід до підвалу,

де жив Ґраса, ніби тінь величезного павука, що хоче вловити свою жертву.

Виразною була й роля музики. Деякі сцени йшли під музику Шопена. Вона була співзвучною настроям героїв, як у сцені спогадів Падури, або в контрасті до їх настроїв. Сцена тієї ночі, коли Маклена вирішила продати себе, йшла під нервову музику прелюдів. Перехожі, після несподіваних акордів і зміни тону в музиці та зустрічі з Макленою, змінювали ритм ходи з невимушено вайлуватого на настороженим. Соціяльна ворожість і духовна розмежованість теж підкреслювалася музикою. Десь у сусідньому домі на роялі грали ганони, а на подвір'ї жебрак крутив катеринку з примітивною мелодією.

«Дивовижну гру з парасолями створив Курбас у масовці (сцена продажу себе Макленою). Коли дощ ущухав — затихав і прелюд Шопена, перехожі на якусь мить зупинялися, закривали парасолі, струшували краплі. У цю мить Маклена жвавішала, з відчайдушною енерґією намагаючись привернути до себе увагу самотніх чоловіків. Та ось дощ раптово переходив у зливу, гучнішали звуки прелюда, парасолі розкривалися над головами перехожих, люди прискорювали кроки і зникали один за одним у дощовій імлі. Похилі площини чітко вимальовували байдужих людей, а їхні парасолі, наче живі істоти, промовляли про характеристичні особливості своїх володарів».[14]

У міркуваннях рецензентів на «Маклену Ґрасу» не бралося до уваги мистецької логіки у виставі Курбаса. В найкращому випадку похмурість «Маклени Ґраси» прирівнювалася до експресіонізму Леопольда Єснера.[15] Виставу критикували трафаретно-стандартними засобами політичної пропаґанди. В той час, коли своїм досконалим уведенням національної проблеми в неукраїнську тему, в образах чужонаціонального життя Курбас хотів ще раз сказати про болі своєї душі в страшному періоді того життя, в якому опинилася його сучасна батьківщина.

Курбас своєю останньою виставою показав, що він входить сміло до світового театру. Надзвичайний майстер історії українського нового театру, зокрема «Березоля», був 1933 року в зеніті своєї творчости. Проте він зробив значно більше. Він створив, засудивши недовір'я і непевність у власних силах, величезне підложжя національної культури в цілому і не тільки в театральній ділянці. Саме його театр був тим ядром, з якого йшли промені навсібіч не тільки створенням режисерського штабу чи аналізи

акторської майстерности, а й створенням клітин аматорських театрів, організації наукової праці, створенням музеїв і фотолябораторій та іншого. І все це мало місце в Мистецькому об'єднанні «Березіль».

НА ТЕРНИСТОМУ ШЛЯХУ

Харківський період існування «Березоля» саме й розпочався з ліквідації Мистецького об'єднання. Це був перший далекосяжний маневр партійних керівників з Москви, щоб скріпити свій нагляд і поширити контроль над культурними організаціями в Україні, применшити їх значення. Центральне партійне керівництво в Москві було занепокоєне широкозакроєною діяльністю МОБ особливо в ділянці підготовки режисерів-інструкторів для клюбів у містах і в сільських будинках культури. В цьому своєчасно не зорієнтувався не тільки сам Курбас, але, правдоподібно й не добачили партійні керівники України, що за всяку ціну хотіли мати «Березіль» як столичний театр. І «Березіль» перевели до Харкова.

Хоч «Березіль» з переїздом до цього міста взяв на себе ще деяке піклування міськими й сільськими аматорськими театрами, але це вже не був загальний розмах МОБ. У самому Харкові поза театром нуртували гострі дискусії не без маневрів центральних партійних органів з Москви, що привели Миколу Хвильового до знищення другої частини його «Вальдшнепів», розгрому «боротьбістів» і усунення чолових постатей з українського уряду, які сприяли успішному процесові українізації.

На самий «Березіль» стався перший несподіваний замах уряду з приводу п'єси А. Берґа «Войцек», над якою театр працював упродовж 1927 року, і її прем'єра мала відбутися в листопаді, але в жовтні прийшла заборона. Репертуарний комітет Народнього Комісаріяту Освіти знайшов п'єсу «ідеологічно шкідливою». Їх злякав психологізм драми і романтичне висвітлення революційного руху. Заборону «Войцека» Курбас тим часом «сприйняв як «головотяпський» перегин недолугих цензорів Репертуарного комітету НКО»[1] і вирішив не витрачати енерґії на боротьбу за дозвіл драми.

Значно поважнішою справою була постанова ЦК ВКП(б) від 29 грудня 1927 року під назвою «Тези про театральну критику», де говорилося в стандартних висловах про підтримку революційних вистав і формою і змістом, викри-

ваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вони не ховались. Кожний відгук і кожна рецензія, аж до фактичних нотаток у хроніці, мусіли виходити із згаданих вище загальних принципів. Кінчалися тези закликом до нещадного переслідування й виживання всяких наявностей недобре засвоєної політики партії в справі мистецтва.

До цього часу ніякими тезами чи указами ніхто не обмежував праці Курбаса в театрі. Услід за цими «тезами» з'явилися директиви місцевих партійних органів про організацію при кожному театрі так званих «художніх рад» з представників партійних і профспілкових установ, завданням яких мав бути постійний нагляд над творчою та адміністративною діяльністю театрів. «Художні ради» складалися з людей, які не мали ніякого відношення до театрального мистецтва. В «Березолі» ці нововведення не сприймалися. На проби, лекції та на зайняття режисерського штабу, крім членів творчого ансамблю, нікого не допускали.

Дальші події вже розігралися після громадського перегляду «Народнього Малахія» Куліша 31 березня 1928 року. Продивившись виставу, НКО наказав відкласти прем'єру. Леся Курбаса й Миколу Куліша покликано до Реперткому НКО для переговорів про дальшу долю «Народнього Малахія». Цілий місяць ішли змагання поміж режисером і драматургом з одного боку і цензурним апаратом з другого. Курбас і Куліш завзято боронилися за кожну сцену, навіть за слова, які ворохобили партійних офіційних урядовців.

Завдяки категоричній поставі Курбаса й Куліша, вистава не зазнала помітних змін, проте величезний успіх прем'єри «Народнього Малахія» у глядачів мобілізував усіх партійних прибічників повести кампанію на підрив вистави. Гостра полеміка над виставою продовжувалася впродовж усього літа. Під найбільшим обстрілом критики був драматург. За велику помилку йому вважали, що він не показав, як «у процесі боротьби соціялізму, пролетаріяту й непівсько-куркульської буржуазії тип Малахія й малахіянство, як світогляд, неминуче мусять дістати і дістають у реальнім житті поразку».[2]

Партійних керівних бюрократів з приводу критики «Народнього Малахія» підтримало все зрусифіковане й вороже наставлене до української культури міщанство. Один із представників його просто зазначав, що ця п'єса «річ шкідлива по своєму суспільно-політичному змісту цілий

місяць з дня на день іде в «Березолі». Час покінчити замовчування цієї огидної п'єси». І дещо далі цей же критик зазначав, що сам автор устами «дрібного буржуя, з ротом, повним отруйної слини, бризкає на революцію, на радянську країну безцеремонно і зневажливо».[3]

Щоб урятувати «Народнього Малахія», Куліш узявся за переробку і десь на початку сезону 1928-29 років з'явилася друга редакція, що містила незначні зміни. Виправлення не задовольнили Репертком, і друга редакція була заборонена. Куліш знову взявся за третю редакцію, за якою «Народній Малахій» ішов у Києві 1929 року. Але політичні партійні чинники та їхні спільники були невблаганні. Третя редакція їх теж не задовольнила. Вони на початку 1930 року почали знову атаку на п'єсу і восени 1930 року її остаточно знято з репертуару.

Вистава «Народнього Малахія» стала й причиною для партійних чинників посилити діяльність «художніх рад» при театрах. Вони заходилися підсовувати до них своїх кандидатів з партійного й комсомольського активу до адміністрації «Березоля», до режисерського штабу, до акторської студії і навіть до молодих оформлювачів сцени. На ці партійні нововведення Курбас зареаґував резиґнацією із становища директора, залишаючи за собою становище мистецького керівника. Крім усього, партійні чинники повели «стратегію» на вбиття клину поміж Курбасом і Кулішем, у чому вона не була успішною.

Нові нападки на «Березіль» розгорнулися після прем'єри «Мини Мазайла» (18 квітня 1929 року). Над Кулішем насміхалися, іронізували, доводили його цілковиту відсталість та закидали йому нерозуміння... політики партії й радянської влади. Один з них, Євген Касяненко, писав, що «п'єса жує вчорашній день, більш-менш поверхово ілюструє поховану вже партією «теорію боротьби двох культур» та й годі. Замість на голову вище за наше «пересічне» суспільство, Куліш дав п'єсу, на жаль, мабуть, на півголови нижчу цього рівня».[4] А про саму постановку Курбаса він висловився, що це... футбол.

Найбільшому осудові «Мини Мазайла» піддав Кость Котко (Микола Любченко) у статті «Німець у пляшку». Він твердив, що ця п'єса лише «фейлетон у формі діялогу», сюжет її нецікавий і неправдоподібний, а сценічне втілення є до краю нудне й розтягнене. Через свою несценічність вона або нудоту викликає, або пробуджує небезпечні настрої. Автор закидав драматургові, що він не бачив у п'єсі

викриття міщанства, символіку п'єси відкидав, як підозрілу, гумор її оцінював низько й передбачав, що вона успіху не буде мати.[5]

29 травня 1929 року відбувся широкий дискусійний вечір так званого громадського активу над виставами «Березоля» в Києві. Були всі намагання партійних чинників розладнати тісне творче співробітництво Курбаса з Кулішем. Курбас поставив Куліша на перше місце серед сучасних драматургів, а останню п'єсу його «Мина Мазайло», оцінив як сконденсовану форму нової радянської комедії. Із свого боку Куліш теж висловлював свою однозгідність з творчими шуканнями Курбаса. На цьому не скінчилося. З восьмого по 11-те червня того ж року відбувся ще завзятіший диспут на тему драматургії, під головуванням наркома Миколи Скрипника, де Курбас наполягав на тому, що «Народній Малахій» і «Мина Мазайло» позбавлені політичних помилок, у яких обвинувачено автора.

Оборонці генеральної лінії партії з особливою гостротою напустилися на «Мину Мазайла» під час театрального диспуту 1929 року. Вони використали диспут як місце для обвинувачення Куліша в національній контрреволюції. Їм не давали спокою загострені образи (не тільки Куліша, але й «березільської» вистави), що відтворювали непримиренну боротьбу великодержавного російського шовінізму з молодим модерним українством. Цей театральний диспут яскраво засвідчив, що театр, який до цього часу міг користатися змогою вільного вибору драматургічного матеріялу, тепер ставав рупором партійних чинників. Хоч як мужньо Курбас захищав на ньому свої мистецькі позиції, і хоч як оборонялися Куліш та Хвильовий, стало ясно, що «Березіль» входив у новий тяжкий період свого життя.

Десь у кінці 1929 року Куліш прочитав членам «Березоля» свій новий твір «Патетичну сонату», і відразу Курбас повідомив, що в репертуарі «Березоля» на новий сезон є драми «Закут» і «Патетична соната».[6] Ні «Закут», ні «Патетична соната» не здобули дозволу Реперткому. Виправлення драматурга справи не змінили. 1931 року, коли «Патетична соната» мала дозвіл Реперткому в Москві для вистави в Камерному театрі, було влаштовано в будинку ім. Блакитного читання її (9 березня). Головним опонентом Кулішеві при обговоренні був Дмитро Грудина, який знайшов її «двозначною». Наслідки обговорення нічого не дали Кулішеві, а «Патетична соната» так і не попала на сцену «Березоля».

Тим часом на початку 1930 року вже йшла по багатьох українських театрах «Диктатура» І. Микитенка, нав'язана партійними керівниками. Курбаса піддавали величезному натискові, щоб і він поставив цю п'єсу. Атмосфера в «Березолі» була напружена, викликана арештами акторів Леся Сердюка та Олександра Подорожнього і штучно організованим процесом СВУ. За таких обставин, під категоричним натиском партійних керівників із ЦК КП(б)У та НКО Курбаса змусили внести «Диктатуру» до репертуару, але він вирішив дати їй зовсім інше — своє «прочитання».

Хоч критика схвалювала виставу «Диктатури» Курбаса, проте іншої думки були партійні керівники та їхні сателіти з ВУСППу. Зразком такого ставлення була стаття в журналі «Мистецька трибуна» під псевдонімом Д. Шарах (найімовірніше, це був редактор журналу Д. Грудина)[7], що обвинувачував Курбаса у відступі від авторського задуму, суб'єктивізмі, викривленні дійсности, підміні реальних переконливих фактів життя, змальованих у пресі, власною фантазією, в тому, що він дав дорогу театровігрищу, театрові-самоцілі, а «Диктатура» як воля-ідея не розв'язана в образі, нависла над селом як гроза, як привид, як тривога.

У серпні 1930 року з'явилася постанова ВУЦВК і Ради народніх комісарів УРСР «Устав про державні театри і їх об'єднання». Устав цілковито підпорядковував театральне життя України партійним керівникам. Державні театри тепер мали бути в безпосередній підлеглості районних комітетів та міських рад, а в галузі мистецькій чи політичній їх очолювало керівництво НКО. Йому надано право затверджувати і звільняти директора, мистецького керівника і голову ради театрів, затверджувати репертуарний плян, безпосередньо наглядати за мистецько-ідеологічним напрямом театрів та давати вказівки в справах основного складу виконавців.

З наслідками «Уставу...» Курбас зустрівся відразу на початку театрального сезону 1930-31 років. Він передбачав скласти репертуар з «Патетичною сонатою» Куліша, але ця драма застрягла в Реперткомі, а навколо неї зав'язалася гостра критика не тільки проти успіху «Диктатури», але й з пригадками обвинувачень із часів театральної дискусії. Курбас нашвидку доручив молодим режисерам готувати «97» Куліша й «Невідомих солдатів» Первомайського, а сам зосередився на підготовці «Патетичної сонати».

На початку 1931 року в кампанію партійної критики

проти Курбаса втрутився й колишній співробітник МОБ, а тоді один з керівників Ради профспілок, Олекса Лазоришак. Він звернувся з вимогою до Курбаса внести до репертуару «Березоля» Микитенкові «Кадри», бо, мовляв, ця драма вже йде на всіх українських сценах, а Курбас саботує її. Вимога ставилася категорично від Ради профспілок, щоб дати можливість робітництву Харкова побачити її. Лазоришак попереджав, що на випадок відмови будуть ужиті крайні заходи. Під цим натиском та НКО «Кадри» внесено до репертуару «Березоля».

До критики супроти Курбаса, інспірованої партійними керівниками, долучилися майже всі літературні групи. Проти режисера посипалися цілковито демагогічні випади та відверті наклепи з відсутністю будь-якої справедливости чи порядности, аж до того, що він не може... виховувати молоді сили (?), або висувалося безглузде твердження, ніби поміж ним і Кулішем існує якась змова. Тут натякалося на те, що нібито в альянсі з Кулішем продовжує існувати колишнє ВАПЛІТЕ. Продовжувалися такі відозви, що «треба бити курбасизм, доки він не стане позитивним явищем».[8]

Критика обернулася на цькування. Всі спроби Курбаса трактовано як відрив від громадськости. Коли «Березіль» ставив твори членів ВУСППу, Курбаса обвинувачували в їх дискредитації. Коли «Березіль» налагоджував тісні зв'язки з виробничими підприємствами, то критика ВУСППу нічого позитивного в тому не бачила, а вишукувала лише вади. Коли репертуар у «Березолі» позначався чимсь іншим від репертуару решти українських театрів, то це негайно заперечувалося. Коли Курбас виступав із щирою самокритикою чогось свого в пресі, його самокритику визнавали за недостатню.

З початком нового сезону 1931-32 років Курбас опинився у безнадійній ситуації в Реперткомі НКО з приводу дозволу «Патетичної сонати». Члени комітету все ставили й ставили нові вимоги Кулішеві щодо переробки. Більше пощастило керівникові Московського камерного театру, Олександрові Таїрову (успішна прем'єра 20 грудня 1931 року). Але й там партійні верховоди довели до того, що «Патетичну сонату» знято з репертуару, бо відчули в ній поставлену національну проблему. 24 березня 1932 року вона пройшла там останній раз, а також зникла і з репертуару Ленінградського великого драматичного театру.

Атмосфера праці в «Березолі» 1932 року ускладнювалася

для Курбаса не тільки постійним цькуванням його в пресі, але й тим, що партійні чинники вирішили розкласти театр зсередини. Щоб було легше перевести таку справу, секретар ЦК КП(б)У Павло Постишев, особистим наказом усунув адміністративного директора Михайла Дацкова, що виконував ці обов'язки з часу заснування МОБ. Справами адміністрації стали керувати партійці, що мали, головним чином, завдання не театрального характеру. Вони втягували акторів і молодих режисерів у дискусії про ситуацію в «Березолі», прищеплювали їм зародки недовір'я чи сумніву щодо діяльности Курбаса. Він же сам, не діставши дозволу на «Патетичну сонату», перекинув усю увагу на організацію репертуару.

Початок сезону 1932-33 років не приніс нічого нового. На «Березіль» сипалися атаки преси. Восени 1932 року народній комісар освіти Російської Федерації, Андрій Бубнов, запропонував Курбасові взяти участь у так званій «олімпіяді» народів СРСР у Москві. У відповіді йому Курбас відмовився брати участь у театральній «показусі» національних меншин у Москві, зазначивши, що він проти таких екзотичних явищ для розваги московського глядача, та запропонував усесоюзний огляд з участю всіх передових театрів, і щоб не конче це мало бути в самій Москві.

На весні 1933 року Микола Куліш зачитав колективові «Березоля» свою нову п'єсу «Маклена Ґраса». Курбас ухопився за неї, і її вдалося досить легко провести через Репертком. За його задумом було вирішено використати одномісячну відпуску і двотижневий період до нового театрального сезону на підготовку «Маклени Ґраси» в колишньому Межигірському монастирі під Києвом. Проте сподівання ці не вдалося реалізувати. Новоорганізований Будинок письменників не створив сприятливих умов для проб над «Макленою Ґрасою», і в другій половині серпня склад театру виїхав до Харкова.

1 вересня 1933 року почалися проби «Маклени Ґраси» із сценічним оформленням, а прем'єра мала відбутися 24 вересня. Як свідчить чоловий член складу «Маклени Ґраси», актор Йосип Гірняк, за кілька днів перед «громадським переглядом» «Маклени Ґраси» Курбас не прийшов на пробу, а провівши її пізніше, попрохав піти з ним до Червоного готелю. Там у затишному кутку ресторану Курбас оповів довірочно, що його викликали до секретаря ЦК КП(б)У Павла Постишева. Він вимагав від Курбаса переглянути його минуле, зректися колишніх помилок,

засудити діяльність ВАПЛІТЕ, Хвильового та Скрипника, рекомендував йому «зарядитися» наснагою до сучасної епохи та приглянутися ближче до кадрів творчого складу «Березоля».

Курбас відповів Постишеву, що йому нема чого засуджувати своє минуле, бо він гордий з нього; що він не може засудити діяльність Хвильового та ВАПЛІТЕ, бо почуває себе однодумцем їх політично-літературної діяльности; що він часто полемізував із Скрипником на тему НКО і театру, але тепер не буде кидати каміння на його могилу. Відносно свого ентузіязму до дійсности, то завважив, що картини голоду в місті не настроюють його до такого, а про благонадійність акторів його театру відповів, що він може тільки відповідати за те, що вони роблять на сцені, але не поза сценою.[9]

Перед генеральною пробою Курбас запросив усіх учасників «Маклени Ґраси» до себе і повідомив, що ця вистава може бути останньою в спільній праці, просив їх продумати до чого актори прямували в «Березолі», яка була мета цього театру, чим була для них культура театру і якою повинна бути вагомість майбутнього українського актора... Генеральна проба тривала всю ніч. Ранком 23 вересня Курбас оголосив, що потрібні ще деякі коректи, а адміністрації доручив повідомити про пересунення перегляду. Одначе акторам довелося грати того ж вечора, бо Політбюро ЦК КП(б)У вирішило дивитися виставу з Реперткомом і протести Курбаса не допомогли.

Політбюро ЦК КП(б)У з'явилося на перегляд у повному складі, ввесь театр був оточений озброєними співробітниками ДПУ. «У моїй кімнаті, — оповідав Гірняк, — сидів аґент цієї установи, і, нічого не говорячи, обшукав мої кишені. Приладдя для ґриму були порозкидані, скриньки повідкривані, хоч ключі були при мені. Я був переконаний, що мене вже заарештовано. Прихід костюмерки та перукаря нагадав, що я мушу готуватися до виходу. Я ґримувався, одягався, але роля, зміст п'єси вилетіли з голови, перед очима маячіла тільки силюета аґента. А коли на сиґнальний виклик до початку вистави я, йдучи на сцену, помітив, що аґент прямує за мною, я втратив контролю над собою».[10]

Хоч наступного дня (24 вересня) відбулася прем'єра «Маклени Ґраси», і вона не сходила з афіші до 5 жовтня, преса зареаґувала тільки згодом, а 3 жовтня орган ЦК КП(б)У «Комуніст», в особі Федора Тарана, напав

лайкою на виставу: «Наш пролетарський глядач, — писав він, — в непорозумінні дивиться на все це і питає: звідки це? Звідки це натягнуте, фальшиве, антипролетарське трактування такої важливої, яскравої в житті кожного пролетаря хвилини, як пробудження до свідомої революційної боротьби? За Кулішем для цього типове, потрібне є вбивство. Це фальш. Це дрібнобуржуазна, антипролетарська проповідь індивідуального терору».[11]

Така критика не була передвісником добра. Два дні по цьому, 5 жовтня, народній комісар освіти В. Затонський скликав спеціяльне засідання під головуванням свого заступника Андрія Хвилі, для розгляду діяльности «Березоля» та Курбаса. Свідок цього засідання Й. Гірняк прийшов до залі, коли говорив найстарший актор «Березоля» Іван Мар'яненко. Посилаючись на свій вік і згадавши ще свою сумісну працю з корифеями українського побутово-етнографічного театру, він висловив своє здивування від того, як тут плямують Курбаса за його працю і зазначив, що Курбас приніс театральну культуру в український театр і вивів його акторів на світову арену.

По довгій павзі після промови Мар'яненка, Хвиля дав останнє слово Курбасові. Це була виняткова промова. Курбас почав її зверненням словами пошани до Мар'яненка, але відразу зазначив, що він не розуміє, до кого він говорить. До інтриґанів, що зібралися тут судити його? Яким правом ці пристосуванці, кар'єристи, коньюнктурники і графомани мають право говорити на культурно-мистецькому фронті в охороні інтересів пролетаріяту! Не зважаючи на заввагу члена президії Микитенка, що, мовляв, Курбас ображає присутніх, він не зупинився й зазначив, що тут говорить в останній раз. Давши надзвичайно дотепні, повні глибокого сарказму характеристики всім членам президії, Курбас поставив питання, яким правом вони мають так засуджувати його діяльність в українському театрі?[12]

У цей момент у промову Курбаса втрутився А. Хвиля і зі словами «а ось якими» почав читати постанову НКО УСРР, в якій говорилося про усунення Курбаса від обов'язків мистецького керівника і призначення на його місце актора Мар'яна Крушельницького, а на адміністраційного директора — Олексу Лазоришака. Курбас відразу покинув залю. Гірнякові, що вийшов за ним, він кинув фразу в коридорі: «Привітай мене, я останній раз у цьому крематорії української культури!».[13]

В постанові НКО за підписом Хвилі говорилося, що

театр «Березіль» не спромігся посісти відповідне місце в творенні українського радянського мистецтва, що Курбас збивав його на позицію українського націоналізму, іґнорував будівництво української радянської культури, під маркою «незалежности мистецтва» ізолював театр від радянської соціялістичної дійсности, нерідко показував її карикатурно, політично виступав із буржуазно-націоналістичною позицією ВАПЛІТЕ, вистави «Народній Малахій», «Мина Мазайло» підкреслювали буржуазно-націоналістичну лінію, вистави його були ходульні, схематичні, формалістичні, відірвані від пролетарського глядача, ідеологічно шкідливі, в основі їх велася буржуазна ідеалістична лінія.[14]

Вже через три дні по звільненні Курбаса новий мистецький керівник театру Мар'ян Крушельницький оголосив, що шлях «Березоля» «від «Народнього Малахія» через «Мину Мазайла» і до «Маклени Ґраси» — основні ідеологічні провали»,[15] а новий директор Олекса Лазоришак, підкреслював «неправильну, буржуазно-націоналістичну лінію Курбаса в „Березолі"».[16] Два місяці після усунення Курбаса, громлячи Скрипника і вихваляючи свої успіхи, Павло Постишев зазначав, що «в галузі театру одним з наших серйозніших заходів було зняття з театру «Березіль» його керівника Курбаса — цього «злого генія» «Березоля», що завів театр у політичний та художній тупик»,[17] а вірний сателіт його, Микитенко констатував, що «художній керівник «Березоля» Лесь Курбас провадив у театрі націоналістичну ворожу роботу».[18]

Окремим наказом партійні керівники пішли ще далі. Услід за усуненням Курбаса з посади мистецького керівника «Березоля», його позбавили звання народнього артиста республіки (яке він мав від 1925 року). 6 жовтня ввечері, наступного дня після «суду» над ним, він виїхав до Москви, де його відразу запросив мистецький керівник ГОСЕТу (Государственный еврейский театр) Соломон Міхоелс ставити «Короля Ліра» Шекспіра. Одночасно він дістав і друге запрошення: ставити «Отелло» в Малому театрі. Обидві вистави Курбас не довів до кінця. Його заарештували 26 грудня 1933 року на дорозі до театру.

Довкола останніх років Курбаса на засланні склалося чимало розповідей. Без жодного сумніву, чар його особистости притягав до нього численних «зеків» і робив ворожим до нього адміністрацію таборів, що боялася його впливу. Відомо, що він листувався із своєю дружиною, чоловою акторкою «Березоля» Валентиною Чистяковою, даючи їй

поради, як грати нові ролі. Відомо, що він зорганізував театр. Про одну таку виставу стало відомо в Чіб'ю засланому там Й. Гірнякові. До того табору з Соловків попав актор Михайло Названов. Він оповів, що його засуджений колеґа Валентин Цишевський брав участь у виставі «Підступність і кохання» Ф. Шіллера (грав Фердінанда) і захоплювався режисурою Курбаса.

Офіційні радянські чинники подають дату смерти Курбаса 15 жовтня 1942 року без жодних коментарів. Фальшивість цієї дати — очевидна. Це є загальна засада офіційної преси переносити дати засуджених радянською владою на часи війни, щоб уникнути відповідальности перед наступними поколіннями. Мовляв, це були часи воєнні... Курбас загинув 3 листопада 1937 року після того, як ЦК ВКП (б) виніс постанову про поширення терору, а виконавцем наказу про знищення Курбаса, Куліша та інших діячів української культури був Кашкетін — «надзвичайний уповноважений» народнього комісара внутрішніх справ СРСР Ніколая Єжова.

Понад двадцять років після усунення Курбаса з «Березоля» радянська преса або замовчувала його зовсім, або лише згадувала, як «ворога народу». Першою згадкою про нього стали нотатки в книзі Івана Піскуна «Український радянський театр», виданої до 40-ліття Жовтневої революції. Фактично автор розглядає лише одну виставу Курбаса «Джіммі Гіґґінс»; піддає гострій критиці Курбасову «переоцінку» клясичної спадщини, а вистава «Народній Малахій» — це «націоналістичний наклеп на радянську дійсність»; про «Мину Мазайла» сказано, що «плутаність і невиразність позитивних образів перешкодила у створенні політично гострої комедійної вистави».[19]

За два роки (1959) В-во Академії наук УРСР випустило 2-ий том «Українського драматичного театру». Змін супроти праці Піскуна про діяльність Курбаса дуже мало. Найбільшим об'єктом критичного огляду Миколи Йосипенка стала діяльність «Молодого театру». Автор, який прихильніше оцінював працю театру ім. Франка — Гната Юри, аніж «Березіль» Курбаса, визнав ідейну плятформу «Молодого театру» хибною, цілі і завдання неясними, мистецькі принципи еклектичними і не завжди ориґінальними.[20]

Серед інших висловів автора про «Молодий театр» є те, що він як колектив не зміг стати на шлях соціялістичного мистецтва (стор. 44), не став справжнім театром революційного новаторства (стор. 44), носив небезпеку

нігілізму, що крилася в порванні Курбаса з усім театром дореволюційного часу (стор. 45), брак самостійної праці виконавця в роботі над «Царем Едіпом» (стор. 46), теоретична плутанина в Курбасовому визначенні вихідних позицій «Молодого театру» стосовно проблем національної форми (стор. 47).

І, нарешті, кінцевий висновок цього автора... «Чи була діяльність Курбаса, як художника, в «Молодому театрі» новаторською у справжньому розумінні слова? Вона почасти здавалась такою, але лише в розумінні заперечення деяких старих форм і прийомів сценічного мистецтва. Однак, «нових цінностей», про які так багато говорив Курбас, «Молодий театр» створити не спромігся та й не міг, бо вперто намагався стояти на позиціях фактично антиреалістичних. Вірно вказуючи на потребу боротьби з рутиною і штампом старого театру, він гостро нападав на театр Садовського, обзиваючи його «хуторянським» і безнадійно відсталим».[21]

Загальне осудження діяльности «Молодого театру» в 2-му томі було настільки сильне, що коли постала справа нової публікації 1-го тому «Українського драматичного театру» (1967), то розділ про нього довелося переробити. Тепер це вже не було оперування винятково загальниками, і хоч кинуто, скажімо, критичні зауваги відносно твердження Курбаса, що стиль сучасности треба шукати поміж символізмом та поверненням до клясицизму, але говорилося і про перетворення режисера, і про певний експресіонізм Курбаса в «Шевченківському вечорі». Та й стверджено, що «при всіх своїх недоліках «Молодий театр» вніс в українське театральне життя свіжий струмінь творчих шукань, розбудив думку, поставив вимогу високої майстерности актора, режисера, художника».[22]

Проте не тільки тенденційні оцінки дістає творчість Курбаса стосовно «Молодого театру». У тому ж 2-му томі 1959 року фігурують такі вислови, як «безконечне мудрування Курбаса у пляні форми і мистецтва руху» (стор. 124), як «формалістичні спотворення» (стор. 125), що «практична діяльність театру («Березоля») замикалася, по суті, формально-експериментаторськими рамками» (стор. 141), вистава «Жовтень» названа «наївно-еклектичною» (стор. 143), виставі «Газ» надано «вульґарно-соціологічного тлумачення» (стор. 148) і, очевидно, драми Куліша «Народній Малахій» та «Мина Мазайло» «позначені буржуазно-націоналістичними впливами» (стор. 198).

Більше матеріялу про Курбаса, зокрема щодо його мистецьких спрямувань дає збірник 38-ми авторів «Лесь Курбас. Спогади сучасників», виданий 1969 року. Кожний з авторів стверджує надзвичайний талант Курбаса, проте фатум партійної цензури не дозволяє їм домовити всього. Навіть сам упорядник збірника В. Василько відразу ж застерігає в передмові, що творчість Курбаса була суперечливою, що в «деяких своїх роботах він стояв на формалістичних позиціях, а в доборі репертуару театру й у виступах з теоретичних питань припустився ідейно-творчих зривів, поділяючи плятформу ВАПЛІТЕ».[23]

І, нарешті, присвячена століттю з дня народження Курбаса монографія Юрія Бобошка «Режисер Лесь Курбас» («Мистецтво», 1987). При першому порівнянні впадає в очі те ж саме недомовлення, що було й у збірнику 1969 року, хоч були підстави сподіватися, що проголошене офіційними урядовими й партійними чинниками питання «гласности» дозволить авторові говорити відверто. На жаль, праця Бобошка при чіткому насвітленні методи перетворення Курбаса, при деякому використанні щоденників режисера, при низці поданих цікавих фактів, все ж не може служити підтвердженням «гласности», а, скорше, заперечує її існування. Не входячи в глибші деталі, в монографії нема ні імени М. Хвильового, ні К. Буревія, ні, навіть С. Черкасенка та й вилучено ім'я чолового актора «Березоля» Й. Гірняка (хоча все ж таки ці два останні частково були згадані в збірнику 1969 року). Чи не зумисне серед світлин переплутано підписи вистав «Народнього Малахія» і «Мини Мазайла»?

Але Бобошко не сказав основного: чому і як саме партійні чинники знищили Курбаса. Монографія обмежується лише двома короткими реченнями і до того ж невгодними: «У 1934 році Курбас був незаконно репресований. Помер він 15 жовтня 1942 року».[24] Справу останніх років Курбаса в «Березолі» пояснюється його персональними конфліктами з Д. Грудиною чи конфліктом М. Куліша з І. Микитенком, а в найліпшому випадку конфліктами поміж ВАПЛІТЕ та ВУСППом, але нічого не говориться, що саме ці останні діяли під знаком інтеґралі партійних керівників з Москви на чолі з П. Постишевим. Він і Політбюро ЦК КП(б)У стояли за спиною ВУСППу, НКО, Реперткому й інших, що доконали усунення Курбаса з «Березоля», привели його до ешафоту.

В офіційній постанові про усунення Курбаса в першу

чергу зазначалося, що він збивав «Березіль» на позиції українського націоналізму. Що національна проблема характеризує всю творчість Курбаса, а зокрема вона стає в центрі його уваги в харківському періоді «Березоля» — річ очевидна. Про це промовляли не тільки такі вистави, як «Народній Малахій», «Мина Мазайло» та «Маклена Ґраса» Куліша. Вона була яскраво виявлена і в «Патетичній сонаті» цього ж драматурга, тому їй і перешкодили шлях до репертуару «Березоля». Навіть у частково перемонтованій «Диктатурі» І. Микитенка сильну увагу глядачів привертала любов дійових осіб до хаток і садиб, а в співочих речитативах куркулів губилися десь «позитивні» характери.

Але національна проблема була і в тих виставах «Березоля», які Курбас безпосередньо не ставив чи ставив частково, чи впливав на них як мистецький керівник театру. Саме серед них, наприклад, була вистава романтичної трагедії «Змова Фієско в Ґенуї» Ф. Шіллера, де боротьба за владу ґенуезької республіки 1547 року перекликалася із становищем України 1928 року. Вбивство змовниками претендента на дожа Ґенуї Джанеттіно Дорія справи республіки не поліпшило. Так і ліквідація царату більшовиками не змінила справи молодої української республіки. Нові червоні диктатори виявилися не кращими за попередній білий царат.

Перед виставою «Диктатури» І. Микитенка «Березіль» виставив драму «Заповіт пана Ралка» молодого автора Василя Цимбала. П'єса ця, що ніби виглядала на детектив, мала в собі національне питання. В час колективізації села герої зверталися до справжнього патріотизму й захисту індивідуального господарства. Вирішальною сценою п'єси був монолог головної дійової особи, учителя Ростика, що починав деклямувати вступ до поеми «Мойсей» Івана Франка («Народе мій...»), а в цей час на тлі розкішного українського пейзажу, висовувався окремий шматок полотна з яскраво намальованими окремими хатками.[25]

Навіть у нав'язаній «Березолеві» драмі «Кадри» І. Микитенка (прем'єра 28 травня 1931 року) молодь у скрутні моменти починала співати пісню «Ревуть-стогнуть гори хвилі», пісню, що сприймалася в переносному значенні за часів царату, як скерована проти його колонізаторської політики. В часі 1931 року вона набувала нового переносного значення супроти нового радянського колонізатора. Промовним є факт, що в київському театрі ім. Франка замість неї молодь співала революційну пісню. Та й чи не

сприймався в переносному значенні до стану України захист традицій сванів у драмі «Тетнулд» грузинського автора Ш. Дадіяні, прем'єра якої відбулася в «Березолі» рік пізніше (15 червня 1932 року)?

Національна проблема в українському театрі йшла врозріз із плянами партійних русифікаторів з Москви. Вони вимагали від Курбаса будувати театр «соцреалізму», театр пропаґанди їх партійної доктрини з наявністю постійного позитивного героя, театру вирішеної для глядача проблеми, а не поставленої перед ним. У виставах Курбаса позитивними героями не були ані головна дійова особа в «Народньому Малахії», ані комсомольці в «Мині Мазайлі», ані позасценічний товариш Окрай у «Маклені Ґрасі». І всі ці драми Куліша в режисурі Курбаса ставили проблеми перед глядачем. Постать Курбаса стояла на перешкоді партійним русифікаторам. І найбільшу постать в історії українського театру — постать революційного реформатора, постійного експериментатора, визначного теоретика й педагога, людину величезної культури усунено з обрію українського мистецтва. Двадцять два роки пізніше скаже про цю подію його короткочасний колеґа в «Березолі», монгол з походження, вихованець російської театральної школи, співтворець французьких і німецьких фільмів, Валерій Інкіжинов: «Таж усунути Курбаса — це все одно, що вбити... ну, Айнштайна!».[26]

Валеріян Ревуцький

ПРИМІТКИ

[1] «Український революційний театр і його творець». — «Праґер прессе», Прага, 2 червня 1927, стор. 6.

У ТВОРЧИХ ШУКАННЯХ

[1] І. Волицька, *Юність Леся Курбаса.* — «Український театр», ч. 3, Київ, 1982, стор. 24.

[2] Х. Водяний, *Спомини про Леся Курбаса (1901-1913 роки).* — У кн. «Лесь Курбас, спогади сучасників». Київ, «Мистецтво», 1969, стор. 68.

[3] С. Чарнецький, *Нарис українського театру в Галичині.* — Львів, 1934, стор. 211.

[4] Р. Скалій, *Шляхи і робота.* — «Культура і життя», ч. 3, Київ, 1987.

[5] Л. Курбас, *Шляхи «Березоля».* — «Вапліте», ч. 3, Харків, 1927, стор. 141-165.

[6] Я. Весоловський, «Діло», ч. 89. Львів, 25 квітня 1914 р.

[7] Т. Демчук, *Спогади про Леся Курбаса.* — «Український календар», Варшава, 1972.
[8] В. Василько, *Микола Садовський та його театр.* — Київ, ДВОМіМЛ, 1962, стор. 98.
[9] Д. Антонович, *Триста років українського театру.* — Прага, УГВФ, 1925, стор. 204.
[10] Ю. Бойко, *Молодий театр.* — «Вибране», т. І, Мюнхен, 1971, стор. 5.
[11] П. Самійленко, *Незабутні дні горінь.* — Київ, «Мистецтво», 1970, стор. 25.
[12] Там же, стор. 39.
[13] О. Дейч, *Людина, яка була театром.* — «Жовтень», ч. 6, Львів, 1982, стор. 97.
[14] Там же, стор. 95.
[15] Н. Чечіль, *«Едіп-цар» Софокла в «Молодому театрі».* — «Театральна культура», ч. II, Київ, «Мистецтво», 1985, стор. 65.
[16] Ю. Бойко, *Молодий театр,* стор. 16.

РЕВОЛЮЦІЯ В ТЕАТРІ

[1] Г. Довбищенко, М. Лабінський, *Поема народного гніву.* — Київ, «Мистецтво», 1972, стор. 22.
[2] І. Мар'яненко, *Сцена, актори, ролі.* — Київ, «Мистецтво», 1964, стор. 232.
[3] Г. Довбищенко, М. Лабінський, *Поема народного гніву,* стор. 72.
[4] П. Коваленко, *Шляхи на сцену.* — Київ, «Мистецтво», 1964, стор. 191.
[5] О. Дейч, *Людина, яка була театром.* — «Жовтень», ч. 6, Львів, 1982, стор. 99.
[6] Й. Гірняк, *Спомини.* — Нью-Йорк, «Сучасність», 1982, стор. 152.
[7] Р. Скалій, *Першопроходець.* — «Літературна Україна», ч. 9, Київ, 26 лютого 1987.
[8] *Инсценизация «Жовтень».* — «Пролетарская правда», 12 ноября 1922.
[9] Й. Гірняк, *Спомини,* стор. 155.
[10] «Вісті ВУЦВК», Харків, 24 червня 1923.
[11] «Вісті ВУЦВК», 10 липня 1923.
[12] В. Василько, *Режисер-новатор.* — «Вітчизна», ч. 12, Київ, 1963.
[13] Н. Пилипенко, *Народний артист Лесь Курбас.* — «Свобода», Джерзі Сити, Н.Дж., 5 березня 1966.
[14] *Розмова з Курбасом.* — «Більшовик», Київ, 1 квітня 1924.

НАЦІОНАЛЬНА ПРОБЛЕМА В ЗЕНІТІ

[1] Й. Гірняк, *Спомини,* стор. 220.
[2] *Легкосиня даль.* — Нью-Йорк, «Пролог», 1963, стор. 28.
[3] Л. Курбас, *До постановки «Пролог».* — «Нове мистецтво», Харків, ч. 1, 1927, стор. 4.
[4] Ю. Смолич, *Про театр.* — Київ, «Мистецтво», 1977, стор. 108.
[5] Б. Сім[анцев], *«Народній Малахій» в театрі «Березіль».* — «Глобус», ч. 7, Київ, 1928, стор. 112.
[6] Л. Курбас, *Шляхи «Березоля».* — «Вапліте», ч. 3, Харків, 1927, стор. 147.

[7] Й. Шевченко, «*Народній Малахій*» *Миколи Куліша* («*Березіль*»). — «Комуніст», Харків, 6 березня 1928.

[8] В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, *В масках епохи.* — Мюнхен, «Україна», 1948, стор. 29.

[9] Й. Шевченко, *Ножиці в театрі.* — «Критика», ч. 6, Харків, 1929, стор. 113-114.

[10] П. Рулін, «*Березіль*» *у Києві.* — «Життя й революція», ч. 7-8, Київ, 1929, стор. 147.

[11] М. Романовский, *Открытие зимнего сезона в* «*Березиле*». — «Харьковский пролетарий», Харків, 8 декабря 1929.

[12] В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, *В масках епохи*, стор. 36.

[13] Там же, стор. 34.

[14] М. Станіславський, *Остання робота Курбаса.* — У кн. «Лесь Курбас. Спогади сучасників», стор. 290-291.

[15] А. Борщаговский, *На ложном пути.* — «Театр и драматургия», ч. 9, Москва, 1933, стор. 33.

НА ТЕРНИСТОМУ ШЛЯХУ

[1] Й. Гірняк, *Спомини*, стор. 288.

[2] З. Гуревич, *Про* «*Народнього Малахія*». — «Критика», ч. 5, Харків, 1928, стор. 45.

[3] А. И-ко, *Народный ли Малахий?.* — «Харьковский пролетарий», Харків, 27 апреля 1928.

[4] Є. Касиненко, «*Мина Мазайло*» (*театр* «*Березіль*»). — «Вісті ВУЦВК», Харків, 20 квітня 1929.

[5] Кость Котко, *Німець у пляшку* («*Мина Мазайло*» *М. Куліша, театр* «*Березіль*»). — «Комуніст», Харків, 21 квітня 1929.

[6] *Театр мусить впливати...* — «Вечірнє радіо», Харків, 11 листопада, 1929.

[7] Ю. Бобошко, *Режисер Лесь Курбас.* — Київ, «Мистецтво», 1987, стор. 164.

[8] Там же, стор. 172.

[9] Й. Гірняк, *З хроніки останніх днів* «*Березоля*». — «Сучасність», листопад 1979, стор. 53.

[10] Там же, стор. 56.

[11] Ф. Таран, «*Маклена Ґраса*» *в театрі* «*Березіль.* — «Комуніст», Харків, 3 жовтня 1933 р.

[12] Й. Гірняк, *З хроніки останніх днів* «*Березоля*», стор. 57-58.

[13] Там же, стор. 58.

[14] «Вісті ВУЦВК», ч. 228, 8 жовтня 1933.

[15] Там же.

[16] «Вісті ВУЦВК», ч. 230, 10 жовтня 1933.

[17] «Вісті ВУЦВК», ч. 276, 6 грудня 1933.

[18] «Вісті ВУЦВК», ч. 289, 22 грудня 1933.

[19] І. Піскун, *Український радянський театр.* — Київ, ДВОМіМЛ, 1957, стор. 29.

[20] *Український драматичний театр*, т. 2. — Київ, Ак. Наук УРСР, 1959, стор. 48-50.

[21] Там же, стор. 51.

[22] *Український драматичний театр*, т. 1. — Київ, «Наукова думка», 1967.

[23] «Лесь Курбас. Спогади сучасників», стор. 3.

[24] Ю. Бобошко, *Режисер Лесь Курбас*, стор. 186.

[25] Л. Болобан, «*Заповіт пана Ралка*» *в* «*Березолі*». — «Радянський театр», ч. 1-2, Харків, 1930, стор. 91.

[26] І. Костецький, *Контур, степ і доля.* — «Україна і світ», Мюнхен, листопад 1954, стор. 61.



Батько Леся Курбаса — Степан Курбас (Янович). 1890-ті роки.



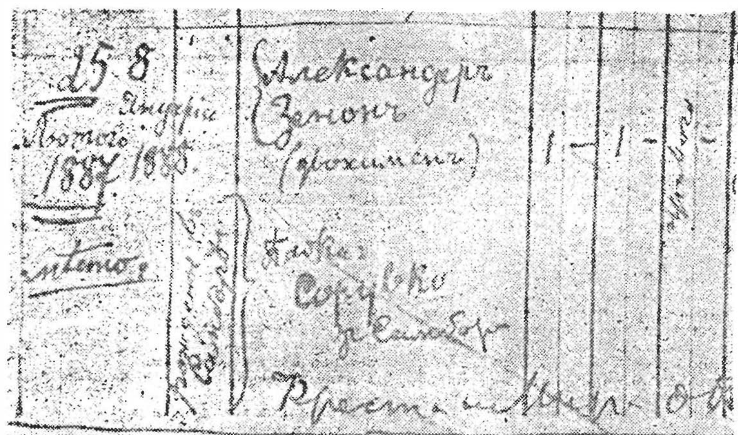
Мати Л. Курбаса — Ванда Курбас (Яновичева). 1890-ті роки.



Будинок у Самборі на Львівщині, де народився Л. Курбас.



Л. Курбас (зліва)
з братом Нестором.
Половина 1890-их років.



15 8
Лютого
1887 1885
Александръ
(Зенонъ

Метрика народження Л. Курбаса, яку віднайшла Раїса Скалій.



Л. Курбас наприкінці 1908 року.



Л. Курбас (перший зліва у другому ряду) після ювілейного концерту, присвяченого 40-річчю літературної, наукової і громадської діяльности Івана Франка, 2 липня 1913 р. у Львові.



Тернопіль, 1916 р. Трупа «Тернопільські театральні вечори». Четвертий зліва у другому ряду — Л. Курбас.



Поштівка 1914 року. Л. Курбас
і Катерина Рубчакова
у постанові «Осіння буря».



Лесь Курбас
за студентських років.



Будинок на вул. Фундуклеївській, 82, у Києві, (тепер вул.
ім. Леніна), де засновано «Молодий Театр». Фото 1917 року.

Тебе

Вірте в добрий настрій свій
він бува так рідко...

Altenberg P.

Treue ist das „Gesetz der Trägheit“ der Seele.

Тернопіль 29/3 1916 р.
Лесь Курбас

Автограф Л. Курбаса з 29 березня 1916 р. перед виїздом до Києва. Присвята актрисі трупи «Тернопільські театральні вечори» Стефанії Брояківській. Цитата з П. Альтенберґа: «Правдивий є «закон обоятности» душі».

M. Maeterlinck

„Man kann einen sehr mächtigen und hohen Verstand besitzen und nie dem Glücke nahe gekommen sein. Aber man kann nicht eine reine und gute Seele haben und nichts anderes kennen als das Unglück.

Дорога Пані Стефаніє Бряківська — і не на.. дуже милим

Лесь Курбас

Тернопіль 29/III 1916 р.

Автограф Л. Курбаса з 29 березня 1916 р. перед виїздом до Києва. Присвята актрисі С. Бряківській. Цитата з М. Метерлінка: «Можна чогось дуже бажати і мати великий розум і ніколи не бути близьким до щастя. Але не можна мати чисту і добру душу і не знати чийогось нещастя».



Актори, робітники сцени і гості після першої вистави «Молодого театру» «Чорна пантера і Білий медвідь» В. Винниченка, 24 вересня 1917 р. у театрі Берґоньє у Києві. Посередині — Лесь Курбас і меценат театру Мілорадович (сидить другий справа).



Будинок Ф. Самійленка в Києві, де відбувалися проби «Молодого театру».

РОЗДІЛ I

ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА
СТАТТІ І ЛИСТИ

НА ТЕМИ ДНЯ

Статтю Леся Курбаса «На теми дня» треба вважати за першу на театральні теми. Побачивши акторський потенціял київської молоді в постановці «Батькова казка» І. Карпенка-Карого, у Леся Курбаса, мабуть, зродилася ідея створення нового, іншого театру, в якому молоді актори могли б уповні виявити «свою душу модерного інтеліґентного актора». Він з пророчою вірою пише у статті, що в Києві є молодь, яка «збудує новий театр», що ним уже незабаром став «Молодий театр».

...Будинок Лук'янівського народнього дому мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: «Український робітничий клюб», скрізь чується українська мова. Прийшла сюди нова людина, зроджена бурею останніх днів, людина, що ходить з піднятим чолом; що додержує зразкового порядку без «помочі» поліції, що з радісним виглядом, сміливо маніфестує свою українську мову.

Публіки багато. Дуже багато. Заля їх не вміщає. Відходить від каси ще раз стільки, і ще раз стільки...

Грали стареньку «Батькову казку». Вибір п'єси не можна назвати щасливим. Не знаю, як кому, але мені причувався різкий дисонанс між тим мажорним гураґаном всенароднього душевного підйому в усій країні і цією наївненькою історією якогось далекого закутка з тих часів, з яких ще наші батьки брали теми для казок.

Як грали? Здавалось, наче артисти взяли з собою настрій з вулиці, маніфестацій, зборів, і, перенісши на сцену, дали один з живіших спектаклів, які можна було в нас, у Києві, за останні дні бачити.

Я не буду спинятися довго на грі такого відомого артиста як Мар'яненко. Скажу тільки, що вітали шумно, як любимого старого знайомого, і в тих оплесках та

вигуках чулося, що ти наш, київський, і тут місце для твоєї праці.

Я хочу тут підкреслити ті цінності і хиби цієї ще безіменної молоді театральної, що молодістю своєю і захопленням головно причинилася до того, що цей спектакль так легко й непомітно перескакував понад вибоїни нецілковитого підготовлення. Зроблю це, «хоч я їм і приятель», як казав історичний Земляника. Зроблю це тільки тому, що в їхній появі я бачу свого роду signum temporis.

Ця молодь (хай не сердиться) вже не вміє грати побутових п'єс... побутово. Це рішуче діти города, городської культури, яким село, передмістя вже чуже, яким для побутового репертуару треба особливої підготовки. Вони не перші на нашій сцені. По українських трупах є тут і там такі люди не з учорашнього дня. Як виростала наша література з вузьких рамок етнографічно-побутового характеру, так і репертуар для театру переміняв місце своєї дії, переміняв предмет художнього відтворювання від душ мужицьких до душ інтеліґентських. Зродився актор для цього par excellence інтеліґентського репертуару (якщо можна так поділяти).

Але ця молодь — це ті, що вийшли недавно з театральних шкіл, що з них виходять, що ще в них учаться. Це ті, що займуть місце старих. Це лице будучини нашого театру. І коли наш театр не має так обідніти, як обіднів руський театр, де вже Островського майже не вміють грати, то треба, щоб у школах театральних були знаючі діло люди, що вчили б, що специфічне, побутове у практиці актора, а що ні, щоб учили в усьому ясно розбиратися, і, або всі специфіки зокрема культивувати, або на одному спеціялізуватись, щоб не було на сцені паничів у свитках та мужиків у фраках.

Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завжди.

А з другого боку — велике слава Богу!

Коли я дивився на цю молодь, я почував, що їм мало цього, що давала п'єса. Були моменти, коли хотілось крикнути: ах, дайте їм матеріял глибшого змісту, матеріял, ближчий їм по душі, в якому вони могли б проявляти вповні свою душу модерного інтеліґентного актора.

Я доперва вчора вповні зрозумів, що ми маємо молодь нову, що збудує новий театр. Ми можемо це з певністю

сказати. Є молодь, яка для цього призначена, молодь, повна запалу, інтеліґентна, озброєна знаннями, працьовита і, найважливіше — талановита. Молодь, яка свій обов'язок супроти нації зробить, хоч зараз вона ще не зовсім готова, але зробити мусить, бо поза «інтеліґентським» (sit venia verbo) театром, їй нема можливости повного проявлення своїх артистичних індивідуальностей.

«Театральні вісті», ч. 2, — Київ, 1917.

«МОЛОДИЙ ТЕАТР»

ГЕНЕЗА — ЗАВДАННЯ — ШЛЯХИ

Курбас починає статтю твердженням, що поява «Молодого театру» тісно пов'язана з розвитком української інтелігенції та її духовної орієнтації. У своєму розвитку цей зворот є глибокий і він є наслідком довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства, етнографізму та «модернізму», побудованого на цілком російських зразках в українському театрі. МТ беспосередньо робить зворот до Европи й до самих себе. Це відбивається в появі нового репертуару й нових акторів, тих, що закінчивши театральні школи побачили, що їм нікуди далі йти. Сучасний український театр це наслідок антиукраїнського режиму з недодуманою думкою, недотягненим жестом і недонесеним тоном. Ніякої культури, жеста, слова, стилю. Іти до російського театру більш як небезпечно, бо він нав'яже українському театрові свій світогляд, форми, вихідні точки характерів. Заведе в «тупик», в якому він є й сам. Небезпека, що український театр стане лише відміною російського театру і більш нічого. Завдання МТ — не брати жодного російського чи українофільського режисера, а вчитися й шукати самотужки. Найважливіше шукати стиль у формах мистецтва. Форми старого українського театру не підходять для МТ, він творить нові цінності. А щоб вони були цінностями національними, то вони мусять розвиватися при повній ініціятивній свободі й обмеженні прав режисера. МТ набуває нове у вірі й свідомості, що прорве греблю в застоялій гнилій воді.

Мета цих рядків перш за все закласти перші пункти порозуміння нашого з публікою, що приходитиме дивитися і слухати до нашого театру. Розвіяти всі непорозуміння. Зазначити з якими мірилами до нашої роботи підходити.

Довкола нашого молодого імення є вже певні версії. Правдиві і скрайні, помилкові. Одні, сіра маса, що орієн-

тується по «утреннікам» або монополісти мистецтва кажуть: любителі.

Другі, яких бажання настільки сильне, що випереджує факти на цілі роки, кажуть: готовий артистичний театр.

Принаймні так кваліфікують наші претенсії.

І ті і другі дуже помиляються.

Від одного як і від другого ми рівно ж далекі. Це хочу доказати в цих рядках і це докажуть уже перші наші вистави.

Не буду торкатися історії нашої появи. Історія ця не так давня, їй років чотири-п'ять, бо обставини дореволюційні і головне війна зробили її зверхньо малоінтересною. Згадки про гарячі змагання, теоретичні суперечки, ідейну еволюцію, наївні молодечі присягання, тихі мрії й голосні помилки зостануться і без того для всіх нас, учасників цього театру, незабутніми ніколи й омолоджуватимуть нас ще й тоді, коли наш сивий волос заперечить назві «Молодий». Все це тільки конечні об'яви, а генеза, причина нашої появи, лежить глибше. Коли можна, коли ми оправдаємо колись нашу теперішню сміливість, коли маємо змогу і право дивитися на пройдений шлях з історичного погляду, то скажу, що наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтеліґентської думки і орієнтації духовної.

В літературі нашій, що досі найбільш яскраво відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на цілком російських зразках зворот великий, єдиноправильний, єдиноглибокий.

Це зворот прямо до Европи і прямо до с е б е. Без посередників і без авторитетних зразків. У Мистецтві шлях єдиний. Ця еволюція відбивається і на театрі, в появі нового репертуару і нових акторів, розкиданих по всяких трупах, що томляться в гірких обставинах, у старому репертуарі та тужать за новим.

Коли ми, діти цього останнього часу, покінчивши театральні школи, мали рішати, куди нам іти, ми побачили, що в сучаснім українськім театрі немає для нас місця. Ми зрозуміли, що все, що прекрасне, дається важко. Що його здобувається не тільки талантом, Божою іскрою, а й працею. Що мистецтво — це в м і н н я. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди йти, а також ніде вчитися.

Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест,

недонесений тон. Це в кращому разі кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів, котрих традиції йдуть урозріз з потребами, стилем і якістю цього репертуару, котрий єдино нас одушевляє. У гіршому разі, це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубого дилетантського відношення до мистецтва, серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневільно теряє індивідуальність і, зживаючись із традиціями, старіється для всякого нового почину. Ніякої культури, жеста, слова, стилю. Розуміння мистецтва як у пересічного ляїка. Я не кажу вже про деяких танцюристих комедіянтів. Це просто комедіянти, і нічого про них балакати.

Російський театр перебував у найщасливіших обставинах на світі. Він міг би нас навчити багато. Але нам до нього більш як небезпечно. Дані нам спільні всякому артистові готовності технічні, нав'яже нам одночасно свій світогляд, форми, вихідні точки характеру. Заведе нас у такий «тупик», у якому тепер він сам. Де на тлі культурного снобізму, дрібного меркантилізму в мистецтві лише зрідка засяє оригінальним талантом сильний актор чи сильна група. Це культурна небезпека. Небезпека, що ми будемо українською відміною російського театру й більш нічого.

І ми зрозуміли, що новий український театр не може ні в якому разі постати зараз. Що він витворюватиметься роками. І коли ніхто за почин не брався, коли нікуди було нам пристати, ми собі сказали: «Може це доля».

Пам'ятаю наші перші загальні збори. Це було весною, за рік перед революцією. Слабоосвітлена кімната. Похилені, задумані, дорогі голови. Тиша по палких змаганнях. А тихий голос, обороняючи програму, розказує про одне оповідання із старого часопису, як кількох робітничих хлопців, за їхню українську лінію, обізвали товариші «Дон Кіхотами». І як вони винесли кумедну постанову прочитати спільно «Дон Кіхота». Прочитали й вирішили: Може ми і «Дон Кіхоти», але історія цього прекрасного у своїм пориві ідеаліста зогріває нас до видержання на своїй позиції. Прекрасно вірити, прекрасно горіти і прекрасно згоріти дотла у своїй вірі, хоч би вона і помилкою була.

Ніхто цього не знає, ніхто й не каже, але я особливо вірю, що в той незабутній момент, у цьому німому зворушенні, в цих сяючих тихих очах зародився остаточно новий український театр.

Ми вирішили брати російських навчителів для вироб-

лення в нас технічних готовностей, спільних артистові кожної нації. Не брати ніякого чужого режисера, що нав'яже нам традиції російські чи українофільські. Вчитись і шукати самотужки. Вірити, горіти і згоріти дотла у святій своїй вірі, хоч би вона помилкою була.

Ми оснували «Студію». Признали і вирішили, що стиль у формах мистецтва — головне. Що з ним зв'язане все інше, що все інше від нього залежить, що він умова для жеста, слова, тону, ритму. Що зрозуміння і відчуття його дає точки опори для праці над засобами артистичного проявлення актора. Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для зрозуміння. І тому почали роботу із старогрецького «Царя Едіпа».

Працювали довго серед неймовірно важких обставин. Але праця йшла гаряче. Були хвилини, коли здавалось, над нами тихо пролетіло мистецтво. Були сльози зворушення, вибухи захоплення, розпука, що нічого не вміємо, зневіра в одиниць, змагання з більш нетерплячими, дрібні суперечки. Всяке бувало. Але праця йшла і дала нам більше, чим ми самі сподівалися.

Революція припинила роботу й відкрила нові перспективи і нові обов'язки. Ми не могли спокійно займатися деталями напівготового вже «Царя Едіпа», коли на вулиці гриміло «Ще не вмерла», коли люди падали від утоми під тягаром громадської праці в цей великий історичний час розкріпачення рідного краю. Ми на хвилю стали до громадської роботи, свідомо на хвилю. Одночасно ми робили приготування до нового сезону. Зняли залю, складали гроші, бо ми ж розуміли, що коли не помилковий наш шлях, то наше діло саме тому, що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим уся наша невміла аґітація і громадська праця. Ми вирішили потребу і можливість існування «Молодого українського театру», який частково буде нам давати змогу матеріяльну доповняти наше вміння найманими вчителями, з другого ж боку буде притягати молоді талановиті акторські сили, дасть їм змогу не втікати на послуги до багатих сусідів і не пропадати для своєї нації і, нарешті, може зуміє дати часом навіть з початку щось, якусь мистецьку цінність, котра і вибагливих хоч частково зможе задовольнити.

Наші завдання і шляхи виложені в перших параграфах нашого статуту. Ми оповістили їх у перших наших афішах.

Там зазначені основи нашого артистичного світогляду. Мистецтво твориться не для сторонньої мети, а мета в

ньому, в причинах його постання. Театр існує тому, що актор мусить мати місце для проявлення своєї артистичної індивідуальности. Ми, група акторів, маємо щось нове сказати і тому, тільки тому, творимо театр. Українофільське козако- і побутолюбство далеко не вичерпує наших духовних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашго репертуарного змісту. Тому хочемо творити нові цінності. А щоб вони були цінностями взагалі, та ще цінностями національними, то мусять розвиватися по змозі самостійно. Для того строге обмеження прав режисера і художника, можливо повна свобода творчости індивіда і колективу, можливо повна свобода ініціятиви. Ми думаємо, що при обережній роботі ми зможемо досить скоро позбутися всього непотрібного, чого ми почали набиратися у школах та театрах, що зможемо покласти підвалини під щось нове, що свобідно буде поставати. І не хочемо в нашій праці нічим себе в'язати. Хочемо бути вільними від упереджень і шукати тільки своєї правди. До всякої форми театру, котра нас зацікавить, ми приложимо свої студії, старання і працю, і чим більше дасть нам вона відповідей на питання, тим довше ми біля неї зостанемося. Мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути живим, воно мертве і перестає бути мистецтвом.

Роботу будемо вести головно в «студії», де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досвіди знаходитимуть застосування.

Починаємо далеко не підготовані. В інших щасливіших націй люди нашої підготовки може тільки вчаться, а не творять нові формації. Але ми якраз тому починаємо, щоб могти самим учитись.

Багато буде в нас у перші часи незакінченого, неправильного. Може й любительське щось прогляне. Нам треба спочатку навчитися творити і держатися в широких лініях рисунку, щоб колись, його опанувавши, могти підійти до тонкої висохудожньої роботи. Будуть усуміш елементи і трагічного ідеалізму, і комічного натуралізму, і мелодрами, і все те, що нам треба навчитись напрямляти у своє русло.

Та хоч завдання, які собі ставимо, великі, хоч можливо, що не ми будемо тими, котрі їх виконають, може замало в нас буде таланту, замало сил; може в наш гурт увійдуть талановитіші, сильніші люди, котрі доперва дадуть цей новий український театр.

Ми починаємо нове наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самими, з вірою в перемогу і з свідомістю, що прориваємо греблю в застояній гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись, в його очищених хвилях, свобідно засяла стобарвна соняшна веселка вільного творчого духа.

«Робітнича газета». — Київ, 1917, 23 вересня.

ДУМКИ І ПРОЄКТИ

Опинившись у Києві, Лесь Курбас побачив до якого страшного національного занепаду довів російський царський уряд українське село. Він уважає, що аматорські театри, зорганізовані із сільської інтеліґенції і з самих селян, можуть допомогти в пробудженні національної свідомости. А така свідомість, на його думку, породить у селянства почуття народньої спільности в будуванні однієї української національної культури.

Є речі, що не потребують уже доказів, що розуміються вже самі собою, що стали аксіомою.

Ніхто не стане змагатися, як почує твердження, що аматорський театр є установа корисна, що, заступаючи справжній театр, дає селянам культурну розвагу, розвиває їх, робить їх культурнішими, вразливішими на красу, на чуже горе, наводить на думки, рефлексії. Таке і не більше значення має аматорський театр для глядачів-селян. Він несе ту ж саму службу, яку робить у більшому розмірі професіональний театр. Він його заступає на селі і в містечку, бо професіональних театрів, театрів для села і містечка в нас ще нема, а як і будуть, то навряд чи в такій кількості, що задовольнила б потребу його хоч у значній частині. Аматорський театр потрібний і вимагає для себе великої уваги з боку наших громадських діячів, бо він є одним із важливих культурно-просвітніх засобів для тих, що несуть світло в темні закутки.

Та крім цієї важливости, яку він має з огляду на глядачів, відомо, що має він значення особливе і для самих аматорів-селян. Говорю про селян, бо, на мою думку, інтеліґентам у темному, непідготовленому селі не слід ставити спектаклів силами самих інтеліґентів. Такі слова, як «пани кумедію показують», «тумана пускають», можуть бути неприємним сюрпризом і небажаною подякою за працю безкорисних ідейних працівників. І здається мені,

слід ставити спектаклі, принаймні спочатку, силами мішаними — селян і інтеліґентів. Це тому, щоб ясно було, що це робота гідна і одних і других.

Але найважливіше от що: втягуючи селян в аматорський гурток, треба їм роз'яснити, що вони входять як діяльні члени в громадську роботу, що вони свою працю (а не розвагу) дають для культурного піднесення нашого села з того занепаду, в який загнав його царський уряд. Що вони стають членами сім'ї працівників на національній ниві.

Коли ми виробимо в них цю свідомість, ми тим самим будемо в них розвивати почуття спільности їхньої роботи з великим ділом будування однієї української національної культури. Їхню спільність із тими, що на другім кінці України те ж саме роблять, або «Просвіту» основують, або книжки і газети видають. Ми пробудимо його заінтересуванням до загальнонаціонального життя. Громадська робота виховує, громадська робота зобов'язує. І коли нам треба свідомих робітників, селян з ініціятивою, з готовністю працювати для загального добра, то й указаний шлях через аматорські гуртки може, на мою думку, багато причинитися до осягнення цієї цілі.

Як би там не було — селянський аматорський театр треба культивувати. Я не кажу, щоб зараз і перш усього. Тоді, коли зробимо важливіші в наш час справи, коли в селі є вже громадська і політична організації й «Просвіта», коли по сусідніх селах теж уже все буде зроблено, — український сільський інтеліґент має як задачу перед собою — театр.

Труднощі великі. То помешкання нема, то костюмів, то п'єси, то нот. В одиночку важко, краще гуртом. Краще з'їхатися організаторам, головам «Просвіт» чи драматичних гуртків у повітовому місті, оснувати в ньому центральну повітову інституцію, де б можна і п'єсу дістати, і костюми, і декорації позичити, і порадитися про що треба. Можна частину прибутку відчисляти на центральне товариство, можна держати спільного режисера. Багато що можна і треба. Про Народні доми по селах піклуватись. Кооперативи можуть у цьому ділі стати великою поміччю.

А коли це все станеться, то яка величава і корисна організація появиться на нашій великій Україні, і скільки добра можна від неї сподіватися! Про це варто подумати.

«Театральні вісті», ч. 5-6. — Київ, 1917.

СЛОВО ПЕРЕКЛАДАЧА

ПЕРЕДМОВА ДО КНИЖКИ ВІКТОРА ОБЮРТЕНА «МИСТЕЦТВО ВМІРАЄ»

Це є текст передмови Леся Курбаса до перекладеної ним книжки німецького мистецтвознавця Віктора Обюртена (1870-1928) «Мистецтво вмірає», виданої в Києві 1918 р. видавництвом «Ґрунт» у серії «Мистецька бібліотека». Обюртен у своїй праці нарікає, що в жертву вигод та користей людство приносить усе пов'язане з поетичним сприйманням дійсности. Цивілізація не зробила людей щасливішими, тому що комфорт нового побуту склався за рахунок його уніфікації, а саме омасовлення та стандартизації. Виникає новий безособовий світ, де мистецтву, як категорії найбільш пов'язаної з індивідуальністю, робиться все важче виживати. «І років через двісті — іронічно пророкує автор — вже не буде ні артистів-мистців, ні поетів. Проте, напевно, з'явиться патентована машина, що здібна буде відштамповувати за хвилину шістдесят Аполлонів Бельведерських з цементу». Гуманістичні ідеї Обюртена знайшли свій широкий відгук у творчості Курбаса з його постійним тяжінням до світу людини, що практикувалося в його праці над виставою «Газ» Кайзера в «Березолі», а також цілковите заперечення натуралізму ще з часів «Молодого театру». Книжка Обюртена лише підсилила їх.

Не для того я перекладав цю книжку бездонного, безнадійного суму й глибокої любови до мистецтва, щоб пропаґувати основну її ідею: «мистецтво вмірає».

Я думаю, що в душі людства борються серце і розум за першенство. І що, як одному з них показується не по силі розв'язати велику тайну, яку творить і живить наша фантазія, у всяких обставинах і в усякому ладові, — то воно дає дорогу другому елементові, щоб знов у свій час зайняти його місце. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямів з містично-романтичними.

Я думаю, що й при надалі йдучій одностроєвості людства навіки зістанеться факт самотности людини, індивідуума, серед найбільше близького й однакового натовпу. З цим зв'язана обов'язковість певних взаємовідносин психічних між особами, і розбіжності їхніх особистих інтересів, хоч і на інших, ніж, наприклад, досі, площинах.

Я вважаю, що поява такого, наприклад, Берґсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції відноситься на ділі саме до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому.

І нарешті, саме нове мистецтво найбільш мене переконує, що тривоги автора сьогоднішньої книжки принаймні передчасні і що їх можна вповні віднести тільки до факту загину «старого» мистецтва. Для нас, сучасних, до котрих уже встигли докотитися хвилі нових гасел із Заходу і Сходу, для нас, що відчули всю трагедію переломової години в мистецькій свідомості й відчуванні людства, для нас, що встигли вжитися в переломи лінії Делоне, вслухатися в дивний геній Чюрльоніса, дати себе пірвати вихорам Скрябіна, відчути трагічні удари молота Маяковського, — для нас уже ясно, що поминки мистецтву рішуче не в пору.

Навпаки. Нова естетика відкриває перед нами цілком новий світ і безмежні, невичерпані можливості. Дає нам радість знайти себе в мистецтві; в мистецтві, що вже почало нам ставати чужим і противним, бо зродилося воно і зросло в давні, чужі для нас часи. І я смію думати, що ми стоїмо напередодні постання такого високого й живого мистецтва, якому по силі рівного досі ще не бувало, і яке так різниться від старого мистецтва, як наївні Бахові ґавоти від потрясаючих Скрябінських сонат. І музика нам скаже перше слово.

І скаже слово театр, поезія, малярство. І, правдоподібно, тільки за скульптуру можна боятися, бо іменно скульптура і є, мабуть, типічна для давніх часів.

L'art est mort, vive l'art! І не для того я причиняюся до поширення цієї книжки між нашим громадянством, щоб цьому заперечувати.

Та є в цій книжці одна велика цінність. Це, безперечно, цікаво зачеплений цілий ряд питань мистецької справи, що дасть пересічному читачеві (а на нього я рахую) годину інтересного провірювання деяких, на горе, усталених у нас

понять і поглядів, і, що ще важливіше, рішуче переконуюче доказує, що з індустріялізацією світу старе мистецтво в нових своїх переробках і варіяціях утратило безповоротно змогу існування.

Моя надія, що пропаґанда цієї правди, може, змусить кого уважніше поставитися до того мистецтва, що тепер плоско висміюється, бо мозок вихований на найбільше плоскій мистецькій школі — реалізмі, занадто привчився до холодного, пісного міркування і розуміння, занадто відучився творити разом з мистцем у питомій сфері мистецтва — у сфері душі.

А тоді, може, легше буде самостійним піонерам «рубати в пралісах стежки». Тоді ближчі ми будемо до того часу, коли нове мистецтво стане і в нас на тверді ноги.

Київ, 15 червня 1918 року.

«Слово перекладача». Передмова до кн.: Віктор Обюртен «Мистецтво вмірає». — Київ, «Ґрунт», 1918.

ТЕАТРАЛЬНИЙ ЛИСТ

Лист, що писаний до уявної пані Ліллі 1918 року (правдоподібно викликаний не без впливу знайомства з молодою Валентиною Чистяковою) говорить про реалізм, що запанував у сучасному театрі, позбавив його форми, жеста й слова. В ньому залишилася лише «життєвість» для ілюстрації літературного сентименту і літературних ґримас. Актора і театр убила література, а вони є основою театрального мистецтва. Неможливо реалізмом реставрувати епохи в театрі, можна лише відтворити стиль старих епох. Недоведений до кінця реалізм без форми жеста й слова є безстильний. Шукання стилю нашого часу в театрі — найважливіший постулят. Сучасному театрові потрібний новий тип актора без мотлоху традицій, шабльону, нутра й безграмотности. Мистецтво нового театру — в синтезі музики, слова й образотворчого мистецтва.

Вельмишановна, дорога пані Ліллі!..

А тепер про те, про віщо ви питаєте в останньому «схвильованому» листі.

Власне кажучи... актори не повинні писати про своє мистецтво. Так м. іншим каже російський критик Божена Витвицька, резюмуючи лекцію якогось актора, про істоту акторського мистецтва. Вони робляться тоді скучними, сухими. Вони повинні промовляти до глядача своєю творчістю на сцені, *демонструвати* тільки своє розуміння мистецтва, а міркування публічні залишити людям не їхньої професії, людям з особливим складом мозку і душі.

Може це й так. Бо й справді не люблять актори т. зв. стислих наук, філософії, того, що не промовляє безпосередньо до чуття, фантазії. Не люблять аналізи. Хоч кажуть багато про ґрунтовну освіту також і в «стислих» науках такого Кайнца, Тальми, хоч Коклен не був одиноким актором, що залишив по собі теоретичні писання, хоч...

Але це не наші маштаби, і раз констатується на основі сучасної практики, що так, то хай буде так. Не буду писати статтів, ані не читатиму лекцій (хоч нічого в нас про театр не пишеться з виїмком, здебільша, неграмотних рецензій). Хіба напишу колись про політику або про занепад бджільництва на Україні.

Але до Вас, чутка, ніжна пані Ліллі, я напишу про те, що думаю, тому, що знаю, що Ви відчуєте недомовлене, а поганомовлене читатимете, очі злегка віями приплющивши. Моє щастя, що довгі і густі вони, ці оксамитні вії.

Сиджу за склянкою дивно ароматної кави і дивлюся в густі клуби диму папіроски.

І бачу:

Щось неладно в театральному царстві. Елеонора Дузе бачить, що неладно, і радить не менше і не більше як повісити всіх акторів і знищити ввесь театр, аж до пришестя нового непопсованого покоління. Ґеорґ Фукс нарікає, що якраз найкультурніші люди зненавиділи театр. Ґордон Креґ заявляє, що европейський театр є в агонії. А. Фоєрбах так мотивує своє неґативне відношення до сучасного театру: «Ненавиджу сучасний театр, бо маю гострі очі і не можу не бачити шцінки (ґриму) декораційного полотна і пап'ємаше. Ненавиджу декораційне безглуздя, бо воно псує публіку і знищує решту здорового почування» (Цитую як і скрізь у цьому листі неточно, з пам'яті).

А. п. Айхенвальда довели до того, що він просто заперечує всякий театр узагалі. І не тільки вони, яких слово нам сучасним більш знайоме. Спитайте Євреїнова, цього безперечно найбільшого за всі часи театрознавця Східньої Европи, він вам пригадає цілу фалангу заперечуючих і невдоволених з голосними, авторитетними іменами.

Та й навіщо їх? Хіба ми з вами самі не втікали з другої чи третьої дії «Затопленого дзвона» у пристойній, поважній російській трупі? Пам'ятаєте?

А чи пригадуєте Ваші розчарування в розхваленому московському Художественному театрі?

Реалізм, навіть недоведений до кінця, ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух. Акторам, ц. є. бездарній масі акторській, з ним вигідно. Фаланга копіїстів і імітаторів життя легко пожинає лаври, захоплюючи подивом душевно кирпатих міщан і їхніх жінок і дочок, лаври ті самі, які отримує дотепний бутафор-ремісник, що придумав штучну машинку: покрути

і матимеш повну-повнісіньку ілюзію квакання жаби чи шуму паровоза.

Ах! Як правдиво! Не сцена, а справжнє життя!

Недоведений до кінця реалізм, позбавлений усякої форми, жеста і слова, надто безстильний, всуміш з рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як патос фальшиво невідчутний усуміш із справжніми фотографованими життьовими формами, оце ті шабльони, в яких каменіє сучасне акторське мистецтво. Про символізм навіть нічого казати. Його майже не було в акторському мистецтві, бо ані провінціяльного завивання, ані мейєрхольдівського холодного чеканення, не можна признати *акторською* формою символізму.

І як не втікати із сучасного театру людині з мінімальною дозою не зовсім примітивного смаку? От актриса грає. Слухаєш... Нічого... Реалістично, просто. — Це тепер досить звичайне. А за хвилину мелодрама, в яку приємним асонансом врізується побутовий тон партнера; а ще за хвилину скінчать вони обоє акордом чудесно підібраної шекспірівської патетики і чогось у роді неясного сценічного імпресіонізму.

Додайте декорації двох вимірів при тривимірності актора, сцени і реквізиту, падаюче справжнє жовте листя з розмальованих обридливих «арк» лісових, на тлі такого ж наглядно і очевидно мальованого проспекту (пам'ятаєте «Осінні скрипки»?), додайте перевантажену подробицями обстанову, нерозбірливий хаос жестів, у кращому разі тільки типічних, «справжнє» зелене світло місяця — і тоді зрозумієте вповні одчай знайомого нам приятеля і слова його: «Макарони, каша, все що хочете, тільки не мистецтво».

Колись, весною я Вам казав: Актор щасливіший від мистців «тривких» мистецтв. Хоч його мистецтво і кінчається з його смертю, кінчається принаймні індивідуально, як твір, як творчість, — одначе на ньому не так тяжить вага традицій і старих зразків. Він більше як маляр або музика незалежний у своїй творчості, обороняючи свою індивідуальність від готових форм тільки одного, сучасного йому покоління.

Я каюся, що я так думав. Життя говорить про щось зовсім інше. Маляр чи музика виховується на старих майстрах, бачить в музеї їхню боротьбу за свою мистецьку самостійність, бачить шляхи їхнього змагання, бачить ефект його: крок уперед, крок до себе, до свого «я» ар-

тистичного від більше чи менше різного тла його сучасности чи минулого.

Він спалить свого майстра. Він не потребує вчитися, копіюючи його. Але він побачить різниці, він побачить зроблене, що пройдений шлях уже пройдений, його творчій потребі даються вже нові питання для розв'язання, і розв'язувати їх він буде, озброєний досвідом старих, а також і критикою відносно них.

Для акторського мистецтва — минулого немає. Це відноситься тим самим до певної міри і до театру. Від гри мертвих акторів зостались нам уплетені в їхні біографії загальні описи враження, яке вони робили на людей. До того ж на людей, яких ступеня розвою, вражливости, «театральної вихованости» нам тепер неможливо дослідити. Не дійшла до нас через століття ні одна завмерла інтонація, ні один мімічний порив, ми *догадуємося* тільки чогось в роді їхнього стилю з сучасного їм малярства, літератури, і форм їхнього театру. На підставі загального стилю їхньої епохи мусимо *уявляти* їх самих на сцені. Ах, пані Ліллі! Це все одно, що хотіти реставрувати, викликати творчість Леонарда да Вінчі на підставі опису балю в палаті Медічі. Пропадає все, вся цінність безпосередньої обсервації архітвору, своєрідного відчування і розуміння його. Немає майже нічого, на чому можна було б далі будувати. Бо хоч ми граємо, а навіть реставруємо Шекспіра, Мольєра, Льопе де Веґу, старовинну містерію чи інтермедію — то все ж таки — ми діти свого часу, своїх «прийомів», свого стилю, і поза певні межі нашого відречення від себе самих ми вийти не можемо. Старі мерці до нас безпосередньо не заговорять.

Звідси це враження, що стоїмо на місці. Ми не можемо дослідити чи так само далекі від себе Геррік і Кайнц, як далеко Рафаель і Чюрльоніс, Бах і Ваґнер. Ми можемо навіть, міркуючи по приблизно тому самому репертуарі, можемо сказати, що від Герріка до Кайнца мало змінилося, бо наша уява, викликаючи духа Герріка, не вийде поза межі, поза які їй вільно вийти: межі дітей свого часу.

Ще не погано було б, якби актори могли відтворювати стиль акторів старовинних епох, на основі свого захоплення і відчування старої культури. До певної міри це відповідало б твердженню, що із старої культури ми можемо взяти тільки те, від чого ми ще не зовсім відчужилися. Значить, з картин Веляскеса не візьмемо всього того, що він укладав у твір, а тільки те, що нам більш близьке і зрозуміле.

Але й це даремне. Є вже в театрі свій шабльон на Шекспіра, свій шабльон і на Мольєра. Шабльон, що поки дійшов шляхом традиції від свого джерела до нас — був десятки разів змінюваний, перешиваний, приноровлюваний до найрізнорідніших етапів історії людського смаку. І хай попробує актор із ним боротися! Стояти буде сам, чужий, серед скам'янілого шабльону, і швидше чи пізніше, незрозумілий ні публікою, ні критикою, мусить здати свої позиції.

Першоджерело мистецтва це зовсім не враження чисто малярське, чисто музичне чи поетичне. А грецька трагедія. Це те, де є синтези одного, і другого, і третього. І коли мистецтва диференціювалися, розійшлись шукати своїх вузькомалярських, вузькомузичних чи поетичних плянів, розв'язок, завдань — і коли вони, опираючись на факти своїх етапів, дійшли до певної висоти, вище якої намічаються знов цілком нові питання і завдання, коли вони вже близькі того, щоб своїми периферіями зіткнутися і злитися знов у Софокла нашого стилю, досконалішого, ближчого нам, — акторське мистецтво, *сучасне* акторське мистецтво прийшло на цей суд з порожніми руками. Без фактів розвою, без його ефекту: знання меж, можливостей, навіть без уміння.

Актора і театр убила література.

Публіка йде в театр дивитися *на п'єсу*. Форми її інсценізації, як у нас кажуть «постановки», не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шабльонні. Публіка знає, що побачить ті самі чи подібні «павільйони», «арки», декорацію в кращому разі (на їхній смак) більше зближену до «справжньости» — але в загальному — декорації будуть варіяцією одного шабльону. Актори... про них я вже дещо говорив. Одначе вони деколи захоплюють рядову публіку. Справжній талант пробиває собі дорогу до людських душ і через хаос і безформність. Та в балянсі мистецькому актор має мало, і небагато є таких любителів між публікою, що йдуть двічі на п'єсу, щоб прирівняти акторів, різних виконавців тих самих ролей. А мистецький балянс? Те, що п. х. сьогодні грає інтриґана з наліпленим носом і теноровим реєстром, а завтра, начепивши бороду й ревучи басом, імітує добродушного п'яницю, то це не відкриває нікому ніяких тайн, і сама креація, хоч би «найкраща», дверей раю не відчинить. Бо не буде його самого, актора, його творчої індивідуальности, творчої не кількістю різнорідних «типів», а особливим, своїм способом відчування і передавання, як це є і в інших мистецтвах. Бож мистецтво це

не є якесь ретушування природи, а особливе, індивідуальне світовідчування і своя, індивідуальна передача. І треба або згодитися з цим, або викинути актора із сім'ї мистців, вважати його ремісником, дешевим імітатором підміського «кабаре» чи всіми освіченими міщанами погордженого «вар'єте». Недаром батько німецького модернізму, Герман Бар, доказував це на старість своїх літ. І недаром його арґументом було, що той актор, котрий не переміняється зовнішньо, багато більше впливає на глядача, більше зачіпає його, ніж актор з натурою Протея.

Література заволоділа театром і вбила його й актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературне відчування. Не драматичне, не театральне, не акторське. Пригадайте, п. Ліллі, всі рецензії театральні, які Вам доводилося читати. Про віщо пишеться? Перш за все про автора і п'єсу. Про напрямки літературні — і що найвище: про те, як їх треба представляти. Про це буде великий стовбець у газеті, а в журналі тим більше. Так, якби метою театру було показати п'єсу як таку, наче театр є нічим, як тільки фактором, заступаючим уміння читати й уявляти. Ніби справді місією театру є бути «biblia pauperum». Ніби театр справді репродукуюче, другоступневе quasi — мистецтво.

А потім, наприкінці рецензії, і про театр, про спектакль. Кому 5 поставлять, кому 2, а кого просто згадають.

Звичайно, це явище природне. Література в театрі, очевидно, сильніший, цікавіший чинник, аніж сам театр і його «цар» актор.

Прирівняйте тільки інші мистецтва й історію їхнього розвою і диференціяцій напрямів. Бувало й там подібне. Пригадайте хоч би «гіршу половину» Ґреза, всю творчість якогонебудь Балестрієрі, а навіть у великій мірі Рєпіна, і їх послідовників. Імена, котрі мені просто «за кавою» згадалися, Імітаторське (не характеризуюче чи стилізуюче) змагання в музиці — «до ілюзії наслідувати звуки природи». І вся музична «белетристика». Всі напрями, які вже забуто, або буде забуто.

Але ці мистецтва вже визволилися від того, що зв'язувало їх, а акторське мистецтво все ще настільки ослаблене, що не може знайти тропи додому, до себе.

Чи буває коли гідна уваги диференціяція напрямів у мистецтві актора, якої коріння було б у проблемах техніки, чи суті, чи сторін акторського і театрального мистецтва. Хіба не все зводиться до форм літератури? Виявити якийсь

«абсолютний» стиль автора, чи не є й досі ідеалом і постулятом теоретиків режисури?

Де ті артисти, що потонули в таємниці своєї техніки, шукають своїх нових доріг для повного виявлення свого, індивідуального «я», котре не вміщається в рами прийнятого шабльону. Чи багато було в останні часи на сцені таких людей як Муне Сюллі, справжніх мистців самостійного і непохитного стремління і шукання? Творців, яких навіть безнадійне нерозуміння і непризнавання сучасниками не спинило на шляху до себе самих і до мистецтва? «Vergänglich ist des Mamen Kunst», мистецтво актора проминуче, і небагато є таких, що мистецтво люблять більше як похвали і оплески партерової ґальорки. Хто шукає нових кадансів голосових, нових переходів, вібрацій, гармоній діялогу. Хто шукає нових можливостей жеста, руху, кому тісно в старих сковуючих шабльонах, і хто дає нові правила і безправилля, нові перспективи? Так як це є в поезії, в музиці, в малярстві?

Умер жест, умерло слово, умерли засоби акторського проявлення мистецтва, а зосталася хаотична, убійча «життєвість», для представлення та ілюстрації літературного сентименту і літературних ґримас.

Перед театром стоїть хвиля його відродження. Вона жде його. Не може бути, щоб він сконав. Ніхто не може заперечити, що театр є потребою людини, такою самою як музика, малярство, а може ще більшою. Ідуть люди в театр і будуть ходити, театральні підприємства множаться, театр посовується і на село, здобуваючи тим самим ще ширшу авдиторію. Публіка йде і плюється. А треба, щоб вона виходила з театру такою зачарованою, як виходили з нього наші діди, свідки великих часів процвітання акторського мистецтва. В протилежному разі театр не сповнятиме свого завдання, завдання такого ж як і всякого іншого мистецтва.

Мусить прийти нове покоління сильне волею та індивідуальностями, що як непотрібну шмату викине з театру ввесь хлам традиції, шабльону, нутра і безграмотности, перед якими наші плосколобі патентовані громадяни палять тиміями. На олеографію, як і на сучасний театр, можна, звичайно, всякому молитися, але їм мусить бути показане приналежне їм місце. І наскільки тепер усяке нове стремління відкидається за неподібність до старих сучасних зразків, так прийде незабаром час, коли з нових храмів залунають нові живі гасла, що потягнуть за

собою всіх, а скам'янілих ідолів стягнуть із їхніх п'єдесталів.

Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що відкинувши літературщину, іншим мистецтвам давши в театрі помічне місце, вільно будуть творити обнову театру з його тільки власних засобів і його тільки психології. Ті, що мистецтво актора поставлять знов на таку височінь, що зайвими стануть авторські ремарки у сценічних лібреттах, зайвими стануть колихання гілля дерев від «сценічного вітру», малярська пересадна дивовижа та інше маскування акторського безсилля — стануть зайвими, бо перешкоджатимуть слідкувати за мистецьким твором режисера і актора, цих єдиних правомочних господарів театру.

Ви, п. Ліллі, вірите в прихід цих людей так само як і я, і знаєте, що ми в нашім віруванні не самотні. Тієї самої віри повні всі ті, що, люблячи театр, і віруючи в нього, піддають його сучасність найсуворішій і безпощадній критиці.

Це буде зовсім інший тип актора, ніж той, який ми знаємо. Не гордий напарфумований переможець безіменної публіки, живий тільки оплесками, ані не ця тепла і безпосередня душа наївно в грі потопаючого веселого арлекіна, за яким тепер уся російська, а за нею (звичайно!) і українська поступово-мистецька публіка зідхає.

Оба ці типи стануть уже анахронізмами, як анахронізмом стане тип сухого розмірккованого й розрахованого та напханого теоріями актора сучасних «художніх» установ.

Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що мистці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчування й думання, з якої родиться мистецтво XX століття. Котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача. Бо хай мені не кажуть про балаган. Ця реакція на стеоретизоване мистецтво, мистецтво «наукове» — прийшла дуже в пору, але вона може задовольнити як незфальшований природний виноград після поганого обіду. Наїстися ним не можна. І останнє його слово буде все таки безграмотність, котра могла захоплювати середньовічного відвідувача ярмарків, але нас уже далеко не задовольнить.

Цей актор не піде у клюби і зборища людей шукати матеріялів і тем для своєї творчости. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації.

Він піде шукати с е б е.

На гори високі піде він змагатися з вихрами бездонних проваллів, слухати їхнього шуму й величі, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливости, ніжному шепотінню блакитно-зелених кришталевих хвиль, чи вникати в драматичне наростання сил у реві дикого прибою. Там він буде виховувати свою вразливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тишині своєї лябораторії він шукатиме своєстильних, досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі.

Він запевне буде стриміти до того ідеалу будучого актора, якого змалював Євреїнов у своїй книжці «Pro scena sua» у главі «Лицедѣи». Якщо не пригадуєте або, може, не доводилося читати цих слів — то я Вам їх наведу, майже точно:

«Його тіло буде прекрасне, могуче і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, руководимого волею скінченого естета, заставить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідоцтво Кассіодора про Квінта Росція Ґалла, який перекладав усі промови Ціцерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою».

Очевидно театр цього актора буде мати зовсім інший характер і репертуар.

Трудно зараз точно про це говорити. Навіть за каварняним столиком, у звичайному листі не можна говорити про те все, як про щось певне.

Але наскільки будучина дає відповідь на питання, які їй ставить минуле, наскільки вона сповняє наші побажання, ми дещо говорити можемо вже й тепер — бо побажання досить ясно висловлюються нашим поколінням.

Стиль нашого часу — це перший і найважливіший постулят, який хвилює сучасне мистецтво чи його творців. Він безумовно відіб'ється яскраво на формах завтрішнього театру і на всіх переходових стадіях його шукання.

Еклектицизм, ця хвороба і безхарактерність нашого часу, часу освічености, клясичних гімназій і новітніх стремлінь, на їхню думку, переживає себе. Людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дисгармонійності. А може саме в ній. На це є зовсім виразні познаки в сучасному мистецтві, а в його теоретиків підкреслюється це дуже охоче.

Коли глянути на останнє минуле театрального мистец-

тва, на стремління, які в ньому намічаються, то і там очевидне це змагання до стилю й однорідности. Одначе, як це не дивно, покищо можемо тут говорити про стремління у двох крайньо різних напрямах. І безумовно коріняться вони в характері і психіці сучасного еклектичного покоління.

З одного боку:

Кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає. Зростає і абсолютно, і пропорціонально відносно. Чимраз більше довкола нас стає блідих, худих постатів, з очима, що бачать далі й хочуть проникнути глибше, ніж на це дозволяє бідна реальна обстанова життя і природи. Дуже правдоподібно, по-моєму, малював Фламмаріон людину з Марса, людину старшу від земної людини на мільйони літ. Атрофія всього тіла, при надмірнім розвиткові голови. Чому культурніші кляси нидіють фізично? А хіба не йдемо ми до того, що скоро всі діти змалечку матимуть змогу користуватися вченням, яким досі тільки заможніші, культурніші могли користуватися? І йти до атрофії тіла і до вищого розвитку духа. Бо непереконливий це арґумент, що mens sana in corpore sano і що одне від одного залежне в прямо пропорціональному відношенні. Тому, що частіше «у слабому тілі — великий дух живе».

Це отчизна т. зв. символізму, отчизна містицизму часом спізнено релігійного, часом шукаючого областей поза релігійними вимірами. Отчизна театру, який ще свого вповні переконуючого слова не сказав, котрий, одначе, відрікшися від літературних елементів, виходячи із проблем цілком театрального проявлення, обіцяє нам будучину нечуваних досі об'явлень.

Незрілий передчасний плід незавершеного періоду розвою театру, символізм на сцені, що застав свого виконавця (не творця!) актора цілком не підготованим, бо супроти його вимог сучасний актор і сучасна режисура безсилі. Тому то він скрізь «провалився». Про його тріюмф я досі принаймні ніде не чував, за виїмком поодиноких щасливо натякнених спроб.

А з другого боку:

Змагання людськости до оздоровлення і скріплення. Наче шукання дошки рятунку здеґенерованою, погибаючою людськістю. Прокидається інстинкт самозаховання роду. Рух до оздоровлення серед французької молоді в країні найбільше сучасній. Поширення спортивних і гімнастичних товариств. Теорії і спроби оздоровлення й вихо-

вання раси в Німеччині. Гасло: здоров'я, сила, бадьорість. Що переважно духовне, це плямується йменням хворобливости й декадансу. У справі театру жадання т. зв. «здорового театру». Рух до своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра. Рух невдатний, бо його розуміли літературно. Але рух щирий, який на правдиву стежку врешті потрапить.

Живий актор, чи живий колектив театральний, очі котрого шукають своїх доріг для повного виявлення себе, невмістимого у плоску життєпсихологічну сучасну техніку, стоїть поміж цими двома бігунами в трагічній нерішучості.

Куди йти роздвоєній сучасній душі?

Чи туди в незавершений понурий, таємничий храм у Саїс, де за завісою не відслоненою досі скривається нове пророцтво, чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, притягує можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в'ються лябіринти відродженого духа середньовічного мистецтва, блідого аскетичного обличчя, складених, витягнених молитовно худих рук, очей містично темних, осяяних новою нерелігійною ідеєю, де дух буде жестом, а жест буде духом, де в голосі почуються глибини, які порушити доторкаємою нотою було б блюзнірством?

Туди, куди тягне його вся нервова істота людини, що родилася в XIX столітті, тому столітті, що дало світові крик: музику?

Чи туди йти — казати кінець фрази, якої тільки початок ми почули?

Чи йти за другим імпульсом, що кинула в його кров рятуюча себе людськість, іти за викликаним маривом буйного, кольоритного, сильного життя, безповоротно все таки минулих епох, бо сучасне життя зразків подібних дати не може, бути балядою в своїх засобах, балядою що оспівує минуле та суґерує силу, здоров'я, бадьорість?

Десь поміж цими двома бігунами блукає синтеза: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальности нервових станів та ідеалом, змальованим фарбами минулого.

Нові форми театру зажадають для себе нового репертуару. І саме не з репертуару може початися відродження театру, а з розвитком і певними досягненнями акторського мистецтва може початися новий репертуар. П'єси мусять колись знов писатися для сцени, режисерів, акторів, як це було в усі моменти розцвіту театру. Характерно, що найбільші в історії драматурги були або акторами, або

присяжними складачами лібретт і п'єс для інсценізації (Шекспір, Мольєр, Льопе де Веґа, Ґольдоні, Іффлянд, Тірсо де Моліна та ін.). Так колись будуть актори і режисери з сильним творчим життям, зн. творчим ориґінально, зн. у стилі свого часу і для них та під їх творчість ставатимуть нові, *театральні* п'єси. Практично: коли буде сильний попит на щось нове, буде і його подача.

П'єси, лібретта чи сценарії мусять бути писані знову людьми театру, людьми, які відчувають світ у його, театрі, засобах, як маляр — відчуває і творить у лініях і фарбах, поет — в образах і грі слів.

Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть порожні простір сцени тим, що можна виявити *тільки* засобами сцени.

А текст?

Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітиву-згуку. — Можливо, що відродиться театр імпровізації. Можливо, що буде і те, і друге, і третє в різній, новій диференціяції театру.

Ах, п. Ліллі! Якими нужденними здаються мені всі сучасні наші знаменитості й усі недоторкані «Їхні художності» супроти цього багатства можливостей, нових проявлень ще непроявленого, цих бенкетів ока, вуха, душі, що нас ще ждуть. До яких ми, принаймні, стриміти можемо.

Але я Вам напевне вже надокучив своєю балачкою. А знаючи Вашу безпощадність і суворість супроти всіх тих, хто скуку на Вас наводить, хочу спастися від їхньої долі — від немилостивости Ваших очей — і тому, цілуючи Вашу білу тонку руку — кінчаю.

Київ, 7 жовтня 1918 р.

«Літературний альманах», кн. перша. — Київ, 1918, стор. 66-74.

НОВА НІМЕЦЬКА ДРАМА

Стаття Леся Курбаса присвячена німецькій експресіоністичній драмі. Він накреслює широку картину появи нових майстрів її та дає яскраве порівняння між мистецтвом сучасної драматургії Німеччини та Росії (в тому й України), де стверджує, що минулими роками в репертуарі останньої ніщо нове не з'явилося. «Мені здається — говорить він, — що інакше й не може бути в цій проклятій країні розгардіяшу однієї всенівелюючої волі московської душі, у всегнітючому патріотизмі котрої є все — тільки не порив чистої любови». В Німеччині ж у драматургії він бачить нові пошуки.

Курсивом набрані ті місця, які цензура пропустила в перекладі на російську мову у кн. «Лесь Курбас» (Москва, «Искусство», 1987 р., стор. 349-357).

Передо мною німецькі театральні журнали за 1918 рік. Виключні обставини відрізали нас цілковито від Европи. Зв'язок духовний перервано ще з вибухом війни і досі через хаос фронтів, нових держав, бездоріжжя, до нас майже не долітають ніякі звістки про те, що «там» думають, чим горять, що творять.

Жага, з якою накидаюся на німецьку «пошту», вповні зрозуміла. Епохальний час соціяльно-політичних переворотів, переоцінки цінностей, у мистецтві не міг, очевидно, не відбитись виразно й цікаво на мистецькій продукції такої сильної й багатої нації як німецька. *З великим правом на правдоподібність я сподівався знайти там дещо більше, ніж дає в нових формах сучасна справді революційна Росія і Україна. Росія з одиноким Маяковським, з 15-тю анемічними поетикоестетами, і абсолютним браком якоїнебудь драматичної продукції.*

Розриваю журнал і лист за листом розгортається передо мною «там». Я не помилився. На мене хлинуло зразу враженнями розбушованої, кипучої стихії, для якої знай-

дення своєї форми є постулятом життя, а не спортом, де борються з піною на устах, оскаженіло, де дійсно здобувають ґрунт під ногами і закріпляють за собою позиції. Де почувається не холодносердне критикування і повітряне теоретизування без сили щонебудь доказати дійсно ділом, де теорії пишуть після факту радісно несподіваного народження нового у всесвіті згуку, а не творять згуки по вимізкуваній програмі. *Де все не так, як у Росії.* Де почувається гігантський здвиг крицевих натур, крицевих воль, у великому бажанні не кількох одиниць осміюваних новаторів, а цілого безмірно талановитого покоління. Дух захоплює, коли читаєш критичні статті противників нового стремління, статті повні жовчі, безпощадної глибокої наруги, якогось неозначеного остраху й моментами повні подиву, що проривається, то гістерично захопленого признання.

В Німеччині є м о л о д ь. Сильна. З корінням. З м'язами. З високою культурою, з високою інтеліґентністю. І з безпощадністю геніїв.

Молодь, що рахується не одиницями, не групками. Покоління! Нове, справді нове покоління.

І покоління — не дивлячись на воєнні кордони — до нас дуже близьке.

В обривках програм, у вирваних цитатах, сильних, як удари стихій, в котрих невідомо скільки духа, а скільки безпосередньої інтуїтивности, в котрих картини небувалих досі об'явлень шпурляються з легкістю жонґлера, в котрих почувається дике стремління до необмеженого, недосяжного; людина у всесвіті, велична у своїй трагедії, сама на ґльобі, з рукою, що вп'ялилась у небо і рве його до стіп своїх; міць і воля — хаотична, гаряча, що ломить те, що досі звалось «стильністю», щоб нічим не зв'язаній відбити на небесах яскраву, небувало колірну цятку своєї силюети. В цих навіть обривках я бачу нашу мистецьку молодь.

Яке це близьке до того, що почуває молоде наше мистецьке покоління. Хіба не його цей крик мажорного розпачу? Хіба не його цей к р и к? Хіба не його ця поривистість, протест, і молода захопленість незнайомістю нових доріг, необмежування себе старезними канонами? *Хіба — та правда їхньої, німецької певнености і відваги не може бути в нас, де все присипано затхлим, смердючим цукром сентиментальности, омосковленої інтеліґентської душі.*

Цікава одна маленька аналогія між Німеччиною і Росією наших днів. Здається, що за подіями політичними

ніхто не завважує, що в Росії (і в нас на Україні) з часу війни, а особливо з часу революції, драматичної продукції зовсім немає. За останні два роки так мов би не появилося нічого на репертуарному ринку. Театри живуть пережовуванням старих дібр та перекладами з чужих мов п'єс довоєнного часу. Мені це здається ознакою страшенно слабої потенційности життьової. Мені здається, що інакше й не може бути в цій проклятій країні розгардіяшу однієї всенівелюючої волі московської душі, у всегнітючому патріотизмі котрої є все, тільки не порив чистої любови.

Не так було *в країні, де не було пораженців справа і пораженців зліва, і спекулянтів посередині* — у Німеччині.

Давно вже не проявлялася в Німеччині воля до драми з такою силою, як в останній час, у час третього й четвертого років війни. Юліюс Баб, учора передовий, сьогодні вже відсталий критик, завзятий і переконаний ворог німецького експресіонізму (а так називається в Німеччині напрямок молодого покоління) підкреслює це такими словами:

«Я маю на думці не тільки дивну, часами вражаючу, і дуже цікаву у своїх причинах моду, що змушує директорів і публіцистів, а певною мірою і всетерплячу публіку, поїдати все, що називається «Нова німецька драма». Мусимо констатувати, що є в нас молодь, справжнє, ціле покоління, котре твердо домагається драми і голосно й завзято на всі боки кричить. Така виразна воля створити якраз нову драму була в Німеччині хіба в часи «Sturm und Drang»-у і в покоління натуралізму».

Останнє порівняння говорить багато. З епохою «Sturm und Drang»-у, як далі побачимо, має ця нова сучасність ще багато більше спільного. Спільного в характері, звичайно.

І хоч для Ю. Баба, а з ним і для інших критиків і рецензентів однієї з ним віри, новий напрямок являється явищем жахливим, що існує у великій мірі поза сферою їхнього розуміння твору як мистецтва, — і хоч на всяких, — то на слабших сателітів геніїв, що новий шлях пробивають, то на представників крайньо самостійних, різко відмінних течій — виливають вони всю жовч свою і насмішку, включно до зовсім неприємних епітетів у роді «школярі», «транзитна манія величі» і т. под. — одначе на кожному кроці і він і його соратники примушені прориватися більш чи менш здержаними словами захоплення і признання.

І мусить він признати:

«Талант не все, і може навіть не найважливіше з того, що треба мистцеві — він частина змислова, одночасно тіло його сили і потребує ще духа — veni creator spiritus — ! — щоб стати справді творчим. І таланту, звичайно, не шукається там, де є успіхи моди; бо хвилі її виносять легко й бездарності. Але навіть маючи те все на увазі, треба признати: У нас і тепер справді багато талантів, що пробують себе в драмі».

Про одну якусь стислу програму в німецьких експресіоністів не може бути й мови. Для мене ясно, що це поняття трактується в Німеччині ширше ніж у нас. Воно об'єднує там, крім справжніх експресіоністів, також певне крило футуристів та екстрактивістів. Маяковський, наприклад, на мою думку, типічний експресіоніст у німецькій клясифікації, не дивлячись на його футуристичну програму.

Правдоподібніше, що експресіонізм є в Німеччині також загальною об'єднуючою назвою однієї, щоправда, волі, та найбільш не раз різнорідних принципів та техніки, якою була колись назва «імпресіонізм» у Франції. На превеликий жаль, програмових писань їхніх теоретиків ще й досі не вдалося мені побачити.

Німецька політична ґастроля на Україні імпортувала нам бляшані горщечки, а з книжок лише антикварський крам. Через те орієнтуюся тільки по полеміці критиків, що відносяться до них у більшості неґативно, по цитатах і наведених змістах п'єс та по їхніх оцінках. Тому те, що пишу, є в невеликій мірі навіть враженням із другої руки.

Головне, що об'єднує в одну назву молодих німців, це дике, незагнуздане, молоде і при тому загальне стремління до чину, що потрясає всесвітом, темний, бунтівничий рух у душах, який цілком природно, більш усього шукає свого проявлення, рівнозначника в тій формі поезії, що представляє чин — у драмі. Стремління глибокої динаміки. Комічна екстаза. У них немає матеріялу нового, особливого, що був присутній хоч би тим самим «Sturm und Drangen»-ам чи натуралістам, матеріялу в нових людях, соціяльних настроях, краєвидах, думках чи тенденціях. У них проявляється нове відчування нової людини, без особливого «milieu», без особливого, взагалі, нового баґажу, що лежав би поміж основним активним відчуванням і драматичною формою. Цілком справедливо вказує неґативний критик, що «ці молоді люди люблять жагуче, та не знають кого, ненавидять і не знають що, марять і не

знають, про віщо й навіщо». Це і є характеристичне, і це є добре, і це «лірично-реторичне» кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного «я», набринілого великим стремлінням до чину — це і є, може, новий принцип мистецький. У всякому разі, може бути. Для них — навіть є, і виправдовує себе вповні, коли змушує ворогів хилити з пошаною голову перед їхнім твором.

Друге об'єднуюче випливає з першого і є його прямою консеквенцією. Це — порвання з усякими традиційними, естетичними умовностями. Поставлення себе, як творця, в найбільш незалежне положення. Геть умовність реальної можливости логіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль. Жагучий пал екстази горіючої душі, горіючої думки повинен їх порвати, бо не істотне в мистецтві всі ці «milieu», історичні, побутові, звичаєві прикраси й умовності. Про себе говорить дух і думка. Нове відчування. Новий штандпункт. Нова блискавка в темноті. І це єдино істотне. Все інше прийде згодом.

І саме в цьому «іншому» намічаються певні диференціяції.

Наприклад, цілком своєрідний розвиток обіцяє мистецька форма (загинув на війні), А в ґ у с т а Ш т р а м м а, якого Рудольф Курц уважав в один момент найбільш радикальним експресіоністом. Революційне в його формі те, що вирішальні душевні дії позначені в дужках, як сценічний припис, а властива мова обмежується короткими високосконцентрованими висловами, що часто не виходять далі звичайних займенників.

В і н (із темноти, легко): Я?!

Ж і н к а (облегшено): Я (шукає його руки).

В і н (обіймає її).

Ж і н к а (дрижить, віддихає): Ти?

В і н (нахиляється, ніжно): Ти?

Ж і н к а (обороняється): Я!

В і н (ніжно, жартом): Я?! (цілує).

Ж і н к а (тремтить).

Це в його п'єсі «Geschehen».[1] Спільний з іншими тут здвиг імперативів, енерґією набринілих дієслів. Відхід до останніх основ, до найпростіших, найконечніших виразників буття. Одначе ориґінальним розумінням своїх завдань і своєрідною технікою дає Штрамм початок можливости нового напрямку. Екстракт Психостенограми: — Ін-

---

[1] «Подія».

телектуальна композиція драми в цій п'єсі немов викинута одним єдиним розрядженням волі; не вдаючися в переходи, послідовності, розгортає він історію спрагненої людини в декількох ситуаціях, станціях терпіння, що розтягаються поміж щоденним interno і безмежною далечиною зоряного неба, від грому кипучого космосу до сліпця біля шляху, людини, з якої діти насміхаються (Рудольф Курц).

Драма Штрамма не знає психології: душевні переживання, що є між подіями, які вони зв'язують, у найвищій мірі прості, не будучи одночасно примітивними. Прапочуття чоловіка й жінки, прапереживання статей ведуть дію. Технічні можливості ледве зазначені. Увесь рух від надзвичайно простої й великої думки: терпіння чоловіка, якого творчий гін спиняється обмеженістю явищ, і поконаний у земному залишається він паном духовно. Рішучий бій відбувається в сценарію, що кількома елементами обіймає безмежну далечінь бурхливого космосу.

«Боротьба чоловіка, при боці жінки, із силами світу, що нагинаються і підглядають момент, щоб накинутися на земного, дана тут з вулканічною, еруптивною силою і величчю. Без сліду алегоричної штучности. І без дріб'язкової ґротескности завмирає зовнішнє життя осліпленого вже, біля сільського роздоріжжя, серед лепету несвідомих дітей, у зненависті дорослих: несеного блаженним чистим почуттям, що він людина, що він стоїть у живих, огрітих кров'ю взаєминах із тисячородною повнотою землі. Не важко інакше інтерпретувати містичну картину світу А. Штрамма. Рішаючим буде зиск читача» (там же).

Не треба перш усього забувати, що твір Штрамма — твір сценічний. При переводі тексту в живу картину сценічної дії зникне стенографічний характер його методи. Якраз такими скороченнями вдається йому замкнути у вузький обруч надзвичайну різнорідність подій. Ці нечисленні, бліді слова будуть на сцені тим, чим хотів їх мати автор: експонентами могучих прапочувань. Слова будуть не більш як експльозіями напружень, яких мовчки не сила видержати.

Величезне поле для режисера. І нова прецікава можливість для театру сполучення пантоміми і словесної драми, звуку мови й літургії, пластики й музики.

Розвинений принцип Євреїновської монодрами в реєстрах нового патетизму дає В а л ь т е р Г а з е н к л е в е р у своїй драмі «Der Sohn»,[2] яка облетіла з великим

---

[2] «Син».

успіхом цілий ряд німецьких сцен і дала м. ін. привід мангаймському театрові для інтересної режисерської постановки. Всі події довкола героя, «сина», є тільки відбиткою його власного «я» і не існують особисто.

Усі п'ять дій є одним криком молодости, її піснею боротьби проти старости. Ступінь його темпераменту за свідоцтвом найбільш ворожих його критиків, — Баба: «Має в собі щось небувале і своєрідне»; Альфреда Якобсена: «Є розпалена піч суб'єктивної екстази». Та ще більше нових можливостей для театру носить в собі інший його твір «Антігона», що є першим віддавна драматичним твором, що передбачає реформу театру загалом. Кладе початок єдино правильному відношенню між драмою і театром. Драма написана як матеріял для театру. Театр отримує знову текстове лібретто для мети своєї, для своїх змислових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій. П'єса написана для театру «п'яти тисяч»; використовує всі можливості арени бездекораційної, безкулісної (котрі Газенклевер уважає для театру цілком зайвими). Вливаються маси і випливають, серед крику і молитовного співу. Можливості світла знаходять своє найширше використання. Ведення сцен розділено особливо дотепно поміж ареною і сценічною естрадою. Очевидно, від Софокла осталася в драмі тільки загальна дія, а патетика її не вигладжена стилем грецької скульптури, а пориває за собою з усією брутальністю і силою нового темпераменту.

Ще цікавіші перспективи відкриває Пауль Корнфельд у п'єсі, що у віденському «Новому театрі» була виставлена всього один раз для запрошеної публіки. П'єса називається «Die Verführung»,[3] трагедія. Ряд снів боязні і бажань, сильних картин, глибоких об'явлень, випливаючих з душі людини, що страждає від існування, і любить його, навіть тому, що страждає від нього. Біттерліх, герой цих п'яти високонапружених дій є доповнюючий брат Гамлета. Закоханий нещасливо у проститутку — життя, рваний тугою і огидою. З пориваючою риторикою характеризує себе: «Я хочу всього, а виходить завжди тільки одне».

Після життєво неправдоподібного убивства, переконуючого в казці цієї трагедії — тюрма. «Тільки в темноті розуміємо світло». Не хоче втікати, хоч сила його духа

[3] «Зведення».

змушує сторожів тюрми повинуватися йому, хоч до цього тягне його мати, «що за кожними дверми стоїть», мати, безконечно стримуюча життєва сила, «надірване місце на моїй петлі». Приходить «die Verführung», видима інтерпретація людського розуміння щастя, жінка Рут. У сцені повній глибокої меланхолії й похоті, примусу й душевної волі Рут спокусила його до життя.

«Сцена повна музикальности. Натяк на злиття голосів у дует. Що цього немає вповні, почувається як відступлення від останньої конечности стилю. Можливо, що хор, корінь античної трагедії, відкриє новій драмі новий розцвіт. Враження таке, немов це розвиток до четвертого виміру на сцені, що зробив би можливим одночасне охоплення декількох душевних комплектів. І так, здається, у Корнфельдовій грі тіней, що його фігури, позбавлені законів природи (такі вони є в драмі), можуть проходити крізь себе» (Альфред Польґар).

Смерть, що ліквідує дальший трагічний конфлікт, кінчає п'єсу. Ще слово попа: «Знов сталося щось повторне, як тисячу разів щодня: людина померла». Ще слово матері: «Алеж він був моїм сином», і кінчається одна з найдивніших п'єс божественно безформних, розриваючих старі можливості театру, хоч не даючих, властиво, твердих вказівок для нових. Її багатство рине, розливається в безбережність. Слова піняться. Поняття мають м'ясо, факти безтілесні, як абстракції. Повітряні замки він будує на фундаментах, а реальне ставить на повітряні підвалини. П'єса повна фантазії серця. Мова лопотить не з уст, а з найглибших, первісних основ душі фігур. Поезія без солодощів.

Ставили п'єсу як сполуку театру з богослуженням.

Почуття нового соціяльного порядку дає Ганс Фішер у п'єсі «Motor». Тема: боротьба напруженої людської енерґії з могучістю матерії, з машиною. Тема, за драматичне оброблення якої в нас обіцяють премії. Там, як бачимо, її вже обробили... В п'єсі сила, твердість, гірка речевість, мужність. Для міщан — брутальна і цинічна. Брак наладнуючих жіночих елементів. Нотую як ще одну сторінку настроїв покоління.

Особливо досконало виглядає експресіоністична техніка коротких крутовикинутих сцен, у діялозі безпосередньо еруптивних, у Рольфа Лявхнера («Sturz des Apostels Paulus»).[4]

---

[4] «Упадок апостола Павла».

Великий талант форми і глибокий, серйозний рух у празького жида Макса Брода (Прага загалом є столицею нового літературного руху). Його одноактова п'єска «Die Höhe Gefühls»,[5] властиво, ліричний монолог у прозі, є, мабуть, першим експресіоністичним твором у Німеччині, головно своїм суб'єктивізмом, що відкидає всяку реальність. У триактовій його комедії «Abschied von Jugend»[6] експресіоністично-характерна тільки свобідна і свавільна «безстильність», що оперує одночасно засобами найрізнорідніших стилів. У найновішій драмі «Eine Königin Esther» він відкидає обов'язково історичний костюм фабули про Естеру і Гамана, і так розв'язавши собі руки, подає у фантастично-казковій формі те, чого не зміг би дати в протилежному разі. Його Естера — це національний, порядкуючий, вирівнюючий, примирюючий гін людства, — Гаман є цього ж людства (чи точніше, як хоче автор, жидівства) палкий гін руху, боротьби, вічного неспокою. Вони ненавидять себе і люблять одночасно. Принцип порядку перемагає і тримає світ, але, з перемогою, тратить невинність, спокій, певність, і в його крові убитий живе далі. «Брод знайшов тут для трагічного основного контрасту, на якому стоїть людство, глибоку і правдиву назву» (Баб).

Цікава скомплікованістю і водночас простотою п'єса Фріца Унруга «Ein Geschlecht».[7] Довкола цієї п'єси піднявся був великий гамір. З одного боку ґрандіозний успіх у публіки, визнання широкими колами критики п'єси не менше як геніяльною і скажена опозиція до її патріотичних та естетичних мотивів. Повна таємних натяків і нерозгаданих глибин. Неясні, з декількома ключами, фабула і значення, і безмірна повінь гримучого темпераменту, драматичного темпу, безперервна тяга дикої величі метафор, справді й глибоко відчутних картин.

А за цими йде довга низка імен, близьких їм по крові і по вдачі, духом і стремлінням.

Ґеорґ Кайзер («Die Koralle»),[8] Антон Вільфганс, Макс Пульвер, Себрехт, Райнгард Ґерінґ, якого «Die Seeschlacht»[9] своєю силою враження приневолює завмирати театральну залю. Бернгард Бернсон із п'єсою повною дикої сили («Die

[5] «Вершина почування».
[6] «Прощання з молодістю».
[7] «Покоління».
[8] «Кораль».
[9] «Морська битва».

Pest»),[10] Отто Цофф («Kerker und Erlösung»),[11] Роберт Міллер («Sieben Situationen»),[12] зовсім ще молодий Діценшмідт, талант менш за останього інтелектуальний, зате більш бурхливий.

Це головніші. За цими йдуть уже сателіти.

Враження розбуханої стихії сил, що проснулись у глибинах нації, покоління покликане до життя сп'янілого молодістю й небувалою волею чину. Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше нове мистецтво.

Здоровий і життєздатний народ — ці німці. *Одне слово*: «*Гнилой и отсталый Запад*».

«Музагет». Місячник літератури і мистецтва, ч. 1-3. — Київ, MCMXIX [1919], січеиь-лютий-березнь, стор. 115-122.

[10] «Чума».

[11] «В'язниця й визволення».

[12] «Сім ситуацій».

НА ГРАНІ

ПРО «МОЛОДИЙ ТЕАТР»

Сучасне театральне мистецтво має всі познаки старіння, смерти й епігонства. МТ з'явився, як перший протест проти такого стану, в ньому заговорила воля до життя. Театральне мистецтво викинуло МТ досить бурно. Авторитетні культурні верхи зустріли його досить холодно й зневажливо, молодь — з ентузіязмом. Прихильно сприйняли його діячі кооперації. МТ заявив, що найгіршою перешкодою для мистецтва в театрі є «готовий» актор, тому МТ відкинув його від себе. Звичайно, виступи МТ перших сезонів не можуть ще претендувати на те, що зветься мистецтвом. Зокрема останній сезон був в'ялим. Головне лихо його — компромісовість. «Хлібний» репертуар став головним. Це породило в МТ деяке роздвоєння (театр репертуарний і театр чистий). Під кінець сезону життя довело, що театр мусить бути театром однієї волі. МТ тепер стає театром шукань, у репертуарі буде лише те, що носить ориґінальну режисерську концепцію. Теза про те, що жест і звук, а не література, є засобами театру виявилася правильною. Перший етап дослідів «Молодого театру» вже поза ним.

Сучасне театральне мистецтво має на собі всі познаки старіння, смерти і епігонства.

Безкровне і в'яле, переживаюче старі традиції, розумове і бліде, без волі до життя, без відваги і темпераменту. «Молодий театр» на Україні з'явився першим протестом проти такого стану і носить у собі всі симптоми нового, самостійного шукання, нової волі. Його викинуло на поверхню свою саме життя, момент перестрою світогляду нашого громадянства, і, на мій погляд, викинули його ті дрімучі сили творчих перспектив, яких так повна (ах, як повна!) багатогранна душа нашого народу. В появі «Мол. т.» (з огляду на абсолютний брак конкурентів, зважуюся це

сказати) закричала українська воля до форми. Український тип, дякуючи зичливим, прихильним сусідам, проявив досі своє відчування в довгому етапі часто талановитого, доволі високого культурою, та недалекого культурністю романтично-побутового театру. Тепер вимагає він свого проявлення, своєї формотворчости в новій своїй концепції, якої рами не хочуть обмежувати себе темами рідного села і старини, *котра почуває себе у зв'язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів.*

Викинуло нас життя досить бурно, для сліпих несподівано, для патентованих, всіма київськими базарами і клюбами признаних «велетнів», — крайньо небажано. Авторитетні «верхи» культурні зустріли нас досить холодно і зневажливо (учні!), спочатку не ставили ніяких перешкод, про око людське субсидію невеличку дали, але дедалі, почуваючи в нас, очевидно, небезпечну конкуренцію для своїх театральних формацій, щораз більш вороже і загострено. Процес, котрого першим голосним етапом була відома наша відозва до громадянства при кінці минулого сезону, ентузіястичний відгук серед молоді і дуже прихильний серед діячів кооперації. Купували наші паї і кооперативи сільські, і союзи, і Просвіти, і поодинокі селяни, дрібні міністерські урядовці, і студенти, робітники і гімназисти. І ще більше дали вони нам моральної піддержки фактом свого відношення до нашого завзяття. Матеріяльно дали змогу почати сезон. Відносини з культурними верхами і з товаришами по професії між тим ставали щораз гірші. Особливо з останніми. Їхня неприязнь, що мала змогу показатися особливо на спільних зборах проф. спілки, — щораз менше зв'язувала себе в формах виявлення і довела до того, що після ряду мітинґових промов, серед некультурного і досить нетовариського стукоту і оплесків більшої частини зборів, артисти «М. театру» були змушені покинути зібрання проф. спілки, щоб ніколи вже туди не повернутися (чим викликали велике і немасковане задоволення більшости).

За минулі два сезони, (політично дуже бурхливі, спиняючі безгрошів'ям, дорожнечею, воєнним станом і стріляниною, — плянову роботу) «Мол. т.» хоч і далеко не те дав, що міг би дати і що хотів, та все ж на місці не стояв. Бо «М. т.» живий і саме «молодий». Мінялася поступово його фізіономія в чергуванні прем'єр, мінявся світогляд, метода, внутрішня організація. Коли завжди стоїш тільки на своїх ногах, то досвід приходить багато легше і швид-

ше, ніж коли йдеш на поводі «досвідченого вчителя». Багато, — одначе, із первісних вірувань нашої групи зостались для нас і досі правдою, котру життя тільки підтвердило.

Ми заявили, мабуть, перші на Україні з-посеред акторського зарозумілого і самозакоханого середовища, що найгірша перешкода мистецтва в театрі це т. зв. готовий актор, професіонал. Що це таке? Це в більшості рутина, нахабна, зарозуміла, сліпа, недалека, нетворча.

Копія копії. Сосуд традицій. Перекривлене вухо, що прислухається тривожно і жадібно до оплесків. Маленька душа, — хвора на рецензії. Те, — що поборював успішно моск. «Худ. театр», що більш правильно поборює Таїров у «Камерному». Бо як би не були, на чий погляд і неправильними шляхи згаданих груп, одно від них зостанеться: актори, що пройшли через горнило сміливо творчої, глибокої роботи, що рвали традицію. Що ближче стояли до таємного, абсолютного «я» людськости, не відділені від нього наносним, культурницьким, традиційним, осліплюючим, не даючим розправити крила і вільно скрикнуть фарбами безпосереднього, повного відчування. Можна поклонятися перед наївно талановитими, наївно творячими линвоскоками балагану. Але де вони? Даремне звалювати всю вину за упадок театрального театру на сучасний репертуар і інтеліґентську руку, — що душить свободу наївного. Поява театру режисера і за кордоном і в нас на Україні свідчить тільки про те, що форма життя кінця останнього століття, — задушила актора. Бо верх бере той, — хто сильніший. А сильнішим, більш розвитим, багатшим можливостями показав себе саме режисер. Розумію: в останні часи. Розумію: не мусить так бути завжди і скрізь у прекрасному прийдешньому.

Тому «Мол. театр» інстинктово і свідомо відкидає від себе часто і талановитих, але т. зв. «готових» акторів. Приймає їх постільки, поскільки вони по душевному складу молоді і свіжі, поскільки готові прийняти всяку ориґінальну навіть екстраваґанцію, якщо вона тільки зроджена з безпосереднього й щирого відчування. Молодий, але талановитий матеріял, з волею приймати і творити, не зачеплений блискітками признаного, не насичений старими, професіональними критеріями — це найбільше бажана поява в складі «М. т.».

Ми переконалися, що те, що вміють вони, ми теж уміємо і можемо давати. Одначе це не мистецтво. Як не

мистецтво, рішуче не мистецтво ввесь майже сучасний театр. Любителі теж часто грають «як справжні артисти». Бо для цього «мистецтва» потрібно тільки трохи підготовки (або й ні), трохи звички до сцени і вміння наслідувати.

Per aspera ad astra. Пізнати треба всю глибину, таємниці і рацію своєї техніки, розглянутися в своїх можливостях, вишколити тіло, поширити й поглибити своє світовідчування постійною близькістю до інших мистецтв, культивувати розуміння. Коли прирівняти, що відповідно зроблено в інших ділянках мистецтва, у поезії, малярстві, музиці — стає соромно й боляче за своє любиме мистецтво, за це «мистецтво мистецтв», за цю незаволочену і незасіяну ниву.

Про це писалося досить широко в нашому скромному «Маніфесті», який ми видрукували в «Робітничій газеті» перед двома роками. Тому не хочу повторюватися і згадую про це як і про інше дещо, тільки загально, для приблизної орієнтації.

Звичайно наш виступ, перші сезони нашого існування не можуть і не хочуть претендувати на назву того, що ми вважаємо мистецтвом. Це зарано для нас самих. Ми надіялися сказати своє відповідальне слово після 4-5 літ витривалої праці. Відповідальне і за репертуар (наше переконання) і за його виконання (передача нашого відчування). А покищо нам треба було пробитися через життя, через обмеженість численної публіки, брак коштів. Ідучи шляхом еволюції, вдатися в компроміси з життям. Гіркі вимоги бідного сірого українського будня. Звідси конечність у театрі репертуару «хлібного», що заманював би широку публіку, і дав би нам змогу для основної, чесної праці над п'єсами і постановками, що не бажані обивательській душі. Тому поруч із «Царем Едіпом», «Горем брехунові» і «Вертепом» та «Інсценізаціями Шевченка», грано в нас «Чорну пантеру», «Молодість», «Йолу», «Гріх», і т. д. Факт, що дуже дивував багато декого із «критиків», які не завдали собі труду познайомитися з плятформою театру раніш, поки писати про нього. А пояснення дуже просте, як видно.

Висловлюючися біржевим діялектом, сезон останній був в'ялий. «Мол. театр» — ані не дав того, що міг, ані не дав того, що хотів. Без сумніву, велику ролю в невдачах і помилках грав теперішній бурхливий політично час. Про нормальність роботи забули вже, мабуть, усі київські театри. Мистецтво вимагає взагалі релятивного спокою. Цього ж рішуче не було в цьому році: з грішми теж справа ввесь час стояла далеко не блискуче. Яскравим коментарієм буде

запевне те, що «М. т.» за браком коштів не зміг показати навіть усієї вже зробленої роботи («Ромео і Джульєтта»).

Але головним лихом була компромісовість обличчя «М. т.». Компромісовість, яка до того не дуже себе виправдала прибутками, ради яких заведено її. Практика показала, що «хлібний» репертуар став головним, бо частіше граний, робив фактичне обличчя театру. Не вимагаючи більшого вкладу роботи, а часом і коштів, манив до себе можливостями нової кількости прем'єр, а з цим і тисячів. Тому, що дійсно тільки майже виключно прем'єри давали «повний збір». А ще гірше відбилося те, що «хлібний» репертуар мав успіх у широкої публіки, дав успіх акторам і заставив декого з них заступатися за вигідний курс «без стерна». Це породило в театрі деяке роздвоєння. Помічався навіть досить виразно розкол. З одного боку «правиця», маючи за собою більшість членів товаришів (6 із 10-и), хотіла ще поширити свій вплив на справи товариства і покласти руку на елементарні права режисера; з другого боку режисер, не признаючи в мистецьких справах права більшости, старався увільнитися від усяких зв'язуючих його діяльність параграфів. Більшість бажала театру «репертуарного», режисер — театру більше «чистого». Конфлікт продовжувався цілий сезон і виріс до розмірів, що загрожували розвалом театру, згл. розділом його на два. Нарешті під кінець сезону само життя довело всіх до признання постуляту режисури: театр мусить бути театром однієї волі, і театром покищо режисера. Трупа «Мол. театру» (що ввесь час стояла за режисуру), одночасно ввійшла в товариство як повноправні товариші. Тим самим усунуто певний прикрий поділ на «хазяїв» і «трупу», що вже наче починав намічатися, і «Мол. театр», установа, що в різні часи може вимагати певного самовідречення від своїх працівників, став знову життєздатним і здоровим організмом, яким він був спочатку.

Принципом однієї волі і вибором головного режисера розрішилося остаточно питання фізіономії, характеру театру і всього, що з цим зв'язано.

«Молодий театр» стає тепер театром шукань. Значить, стає на єдино правильний шлях до мистецтва, бо поза шуканнями, театру мистецтва тепер не може бути. Увесь майже старий репертуар уже викинуто, і в репертуарі зостанеться і появлятися буде на будуче тільки те, що в собі носить чимнебудь ориґінальну режисерську концепцію. Одна воля зменшує можливість випадковости і дає пер-

спективу однієї шукаючої лінії. Тоді тільки можливі які-небудь тривкі і цінні результати.

Ця різка еволюція в принципах організації мистецької справи є остаточним виправленням помилки, що закралася з самого початку в «М. театр.». «Мол. театр» не буде відтепер навіть номінально виявляти волі і індивідуальности колективу, тому, що волею колективу завжди будуть врешті-решт — ролі. А виявити колективи зможе тільки одиниця, виявляючи себе, в рами цілого направляючи проявлення інших співтворчих індивідуальностей.

Уся решта первісної програми виправдала себе практикою мистецької роботи.

Виправдала себе і знайде тепер якнайширше примінення схильність «М. т.» до примітиву, не як до єдиної методи, а одного з найбільш важливих етапів на шляху досягнення форми сучасної. Форми, знайдення котрої надалі є життьовим завданням «М. театру». Підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і згук, а не література є засобом театру і м. т. відродження їх матимуть на меті всі постановки Шекспірових і споріднених п'єс. Нове їх примінення і нова їх стилізація буде завданням спроб у новому репертуарі. Задля цього потрібно «М. театрові» притягти до співробітництва якнайширше коло лівих, молодих поетичних сил. Це вже почасти зроблено.

Своєрідне розв'язання проблеми сцени, просценіюму, куліс, тривимірности декорацій у дусі сучасному — це дальші, другорядні завдання нашого театру, про можливості яких хотілось би поговорити не в статті інформаційного характеру.

У всякому разі перший стан досвідчувань і справ «Мол. театр» має вже поза собою.

Перед ним багате поле, повне сподіваннями і можливостями, яке він оратиме тепер уже без компромісів, але з давньою вірою і вірністю тільки собі і мистецтву.

«Мистецтво». Літературно-мистецький тижневик Української секції Всеукрліткома, ч. 1. — Київ, 1919, стор. 17-19.

«МОЛОДИЙ ТЕАТР» — СВОЇМ ГЛЯДАЧАМ

Цю статтю Курбас склав десь у січні або в лютому 1919 року, коли вже відбулися вистави в «Молодому театрі» «Горе брехунові» Ф. Ґрільпарцера, «Затоплений дзвін» Ґ. Гауптмана та «Різдвяний вертеп». Усі три постановки оформляв головний сценограф МТ Анатоль Петрицький (1895-1964), що й згадує Курбас. Щодо іншої згадки на початку статті про веселого Postillon *перед завісою МТ, то ним був Курбас, одягнений в костюм Пьєро. Пізніше Пьєро фігурував на афіші «Молодого театру», зробленою тим же Петрицьким. Ці два деталі яскраво підкреслюють тяжіння до примату театральности в праці «Молодого театру».*

Ви, які прийшли сюди насолоджуватися і розважатися, — звертаюся до вас в ролі веселого Postillon перед завісою «Молодого театру».

Зібрались ви тут, як і ми, актори, там, сп'янілі радістю перетворення, що надходить.

Звертаюся до вас, в надії, що всією ідеологією нашого театру ви вже досить підготовані до того, щоб бачити в театрі не катедру цнотливости, не люстро правди, не місце навчання і не спосіб популяризації програм політичних партій! Придбавши у наш театр квиток, ви — будьте чесні перед собою — починаєте уподібнюватися до Дон Кіхота!

Ми знаємо про цю вашу слабкість. Вас полонить у театрі жага самозабуття, ваше життя стало зовсім сумне, і без казки вам не обійтися.

І ось філософи, моралісти, соціялісти намагаються зробити цю казку якнайбільш повчальною. Ми хочемо зробити її якнайбільш чарівною.

Хіба наші полотна, розписані пензлем талановитого маляра, не приковують вашого погляду, втомленого від одноманітности фону буднів? Згадайте «Затоплений дзвін», річку з «Горя брехунові», чудовий примітив «Різдвяного

вертепу» — хіба не переносять вони вас у інші сфери, не натякають на можливість бути нетутешніми, залишаючись тут?!

Ми, актори, які зазнали від магічної влади перетворення, які пізнали світлу радість трансформації і насолодившись перемогами, не можемо відмовити собі в приємності приєднати публіку в дію, заставити її забутися, стати співучасником того, що відбувається. Один із засобів цього — театральність, про яку разом із шарудінням нашої завіси кричить вам кожний акт наших спектаклів.

В цьому процесі злиття товпи з лицедіями не останнє слово належить виходам акторів на апльодисменти захопленої публіки — коли надходить момент тріюмфу глядачів, коли приходить їхній час у діючій формі висловити свої відчуття.

І ось, виправляючи свою мимовільну помилку, «Молодий театр», покірний бранець ідеї театральности, з сьогоднішнього дня викреслює із своїх афіш слова: актори на апльодисменти не виходять.

Актори — сюди!

Публікується вперше українською мовою. Переклад з російської з кн. «Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие». Москва, «Искусство», 1987, стор. 348-349. Оригінал зберігається у фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР.

«ГАЙДАМАКИ»

ЗАГАЛЬНІ ВКАЗІВКИ ЛЕСЯ КУРБАСА

Це ставлення задумане як соціяльна трагедія, як війна алої і білої рози. Основний акцент режисера — не на національну романтику, а на соціяльну боротьбу. Протиставлення народніх мас і шляхти польської. «Єврей — між молотом і наковальнею» [ковадлом]. Він робить свої вчинки, примушений погрозою власної смерти.

Постановка має бути м-о-н-у-м-е-н-т-а-л-ь-н-о-ю, тобто із внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність — це перш за все простота, ясність і загальна значимість форм і змісту. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних ориґінальних образів, простих ліній, яскравих фарб, великого маштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціяльно-політичних рухів, окремих клясів людности.

Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі (невольник, Богдан — у старому театрі), не на деталі образу, а на його ідеї (соціяльного змісту).

У ставленні вжити принцип Живої стіни. «Десять слів поета» — 10 жіночих постатей.

Все виразно, гостро, чітко.

У пантомімах — строго під музику.

У групах — поєднання, організованість, а не випадковість.

У любовних сценах — лірика, а не солодке «проніќновєніє», що натякає на самі любовні переживання.

«Де моя Оксана?» — актор мусить питати сердечно, а не кричати на Лейбу.

У конфедератів (і в усіх) — широкий, великий рух, статуарність. Монументальність!

Монументальний стиль — тобто із внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою, з великими маштабами, з широкими схемами соціологічного порядку, що відповідають цілим (смугам) періодам соціяльно-політичних рухів і окремим клясам людности.

«Гайдамаки» — трагедія, драматичний твір, який шляхом виявлення впертої боротьби з великими перешкодами та тяжких страждань людей, обдарованих могутньою душевною організацією, викликає у глядачів здивовання і співчуття, а тоді явно — загибель усіх...

Вказівки Л. Курбаса до постановки «Гайдамаків», які записав Василь Василько. Ориґінал. — З архіву Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської, Український музей, Нью-Йорк.

«ЗАТОПЛЕНИЙ ДЗВІН» — ВИСТАВА УКРАЇНСЬКОЇ СТУДІЇ-ТЕАТРУ В ДЕРЖДРАМІ

Студія-театр існувала один рік (1920-21) у Харкові під керівництвом Я. Мамонтова і злилася 25 червня 1921 р. з Харківським українським театром ім. Шевченка. Вистава «Затоплений дзвін» Гавптмана не задовольнила Л. Курбаса ігноруванням ролі руху у виставі. На його думку, ніхто з акторів навіть не вміє ходити на сцені. Вони лише читають свої ролі, хоч багато з них обдаровані добрими акторськими властивостями. Інтерпретація твору — застаріла. В постаті головного героя не втілено протесту проти міщанського світогляду. Драма поставлена згідно з ремарками автора, але без творчого вияву режисера. Одне досягнення — хорова деклямація. В порівнянні з виставою «Злий Галл» В. Толмачової в Державній театральній російській школі, вистава «Затоплений дзвін» — програє.

Мистецтво театру потребує такого широкого знання та освіти, як і інші мистецтва. А це виходить так: щоб бути добрим інженером, будівничим, музикантом, потрібна і загальна освіта, і фахова, наукова, і технічна підготовка. А от, щоб бути добрим режисером або актором, можна обійтися без усякої освіти. Тим часом якраз театр, як мистецтво складне, синтетичне, потребує найбільшої освіти, що яскраво підтвержується тим, що всі сучасні видатні режисери, як Райнгардт, Фукс, Креґ, Коміссаржевський, Мейєрхольд, Євреїнов і інші, вийшли з науково підготовлених теоретиків театру. В російському театрі, завдяки більшій театральній культурі і давньому існуванню серйозних театральних шкіл, народилася вже нова ґенерація освічених і культурних режисерів і акторів. У нас же немає цього, і вся наша надія на наші нечисленні студії: вони повинні дати нам того майбутнього свідомого робітника театру, який прийде на зміну старого актора-ремісника. Але для цього наукова освіта повинна бути поставлена в них солідно.

Отже, ми й повинні дбати про те, щоб наші студії стояли на відповідній висоті, щоб вони здолали виконати таке своє призначення. Це є справа загальнодержавного значення й ваги.

Тепер приглянемося до здобутків нашої Харківської української студії-театру, як вони виявились на показовій виставі цієї студії — «Затоплений дзвін».

Здобуток цей нас цілком не задовольняє. Насамперед, не можемо ми згодитись із загальним напрямом студії, з тим принципом, який покладено в підвалину її роботи. Принцип цей (свідоме або, може, і несвідоме) нехтування ролею руху в мистецтві театру. Як відомо, основа театру якраз і є рух, а не слово. Без руху нема і не може бути театру, як без слова — літератури. Тому то рух повинен стояти в мистецтві актора на першому місці, і матеріял цього мистецтва — живе людське тіло в русі, гра актора є гра всього його тіла, а не якоїсь однієї частини його, і слово, річ, мова є тільки часткове виявлення цього загального руху, цієї загальної гри тіла, нарівні з жестом, мімікою, ходою. Таким чином, справжнім, досконалим актором буде тільки той, що грає цілим тілом, а той, що добре володіє тільки річчю, мистецтвом словесного виразу без мистецтва виразного руху, — той буде тільки декляматором.

Отже, таких декляматорів готує нам українська студія-театр, і в цім полягає велика небезпека її праці для майбутнього розвитку нашого театру. Ті студійці, яких ми бачили на виставі, досить добре, і то далеко не всі, читають свої ролі, але ніхто з них, за винятком тов. Давидовичівни, та ще, може, тов. Каплунівської, не грає. Навіть більше — ніхто не вміє ні ходити, ні ворушитися на сцені: всі рухи їх наче зв'язано, спини не розгинаються навіть при сіданні (у тов. Крамаренка), руки безпорадно висять уздовж тіла і т. д. В учнів студії не помітно ніякого почуття театральности, і в цьому відношенні студія робить крок назад, а не вперед, бо якраз театральність завжди була найвищою стороною українського театру. А без театральности нема й театру, театр завжди потребує якогось підкреслення, якихось контурів, і тільки натуралістична школа позбавила його цих рис. Ми бачили в студійцях, що виступали на виставі, дуже добрий театральний матеріял: гарні голоси, стрункі постаті, гожі, приємні лиця. Це все таке коштовне і таке бажане придбання для театру, але показано воно було в зовсім сировім вигляді, необробленім, необшліфо-

ванім, неошляхетненім мистецтвом. Не було сліду ніякої школи, ніякої театральної культури. Що ж дала нам студія, як школа акторської майстерности? Недороблених акторів, котрим ще добре і добре треба вчитись раніш, ніж ступити на кін: можна сказати, що школа не здала свого іспиту. Щодо самої вистави, то вона теж не задовольнила нас. Насамперед не можна згодитися ні з підходом до твору, ні з тлумаченням характеру його героя. У цю перестарілу трагедію міщанської душі, що забажала піднятись до високостей мистецтва, можна було б влити нові сили тільки тоді, коли б постановник вистави знайшов у ній ноти, що наблизили б її до нас, зробили б її згідною з духом нашого бурхливого, зважливого, вольового часу. Треба було б надати їй більш національного, героїчного характеру, постаті героя — більш виразного протесту проти міщанського світогляду. А постановники зробили навпаки: вони навіть пригасили загальний тон, принизили героя, зробивши його якимсь безвольним, анемічним, плачливим: актор, що грав його, як взяв відразу плачливо-галасливий тон, так і провів у цім тоні свою ролю до кінця. Це все позбавило п'єсу і тієї яскравости, яку вона мала, пригасило барви і зробило її сірою та нудною, а значить — непотрібною. До того ж ми не бачили не тільки нового, але ж ніякого ориґінального підходу: поставлено п'єсу цілком так, як написано її у автора, без всякої режисерської творчости — і край! Тільки одне «новшество» введено в постановку, це — хорову деклямацію, але і це вже не новина.

Мимоволі напрошується на порівняння показова вистава 1-ої державної театральної російської школи «Злий Галл», що відбулася кількома днями раніше. Яка гостра різниця! Там почувалося стільки горіння, любови до мистецтва, запалу й захоплення, того захоплення й захвату, які тільки й дорогоцінні в мистецтві, і без яких воно не виконує ні мистецького, ні соціяльного свого призначення. Такого захоплення, захвату якраз і не почувалося у виставі «Затопленого дзвону», і через те і актори, і глядачі залишились холодні. В «Злому Галлі» не було видатних, талановитих виконавців, але проте не було й благеньких: загальний ансамбль вражав своїм високим та зразковим рівнем, все було у виставі строго обмірковане до найдрібнішої деталі, гра поодиноких акторів і масових сцен була майже чеканна, і по тому духу мистецького захвату, який тільки й робить справжнього дворця і справжнє мистецтво ця вистава була

дійсним святом для правдивого театрала. На жаль, українська студія не дала нам такого свята.

Поза тим усім, вистава все ж таки цікава й варта всякої уваги, як спробунок відійти від старих шабльонів і дати щось нове. Як це вдалось — інша річ, але, звичайно, відразу нічого не робиться. Побажаємо тільки, щоб студія ступила на певну театральну путь і виправила свої вади й хиби, які її ведуть на манівці.

«Вісті ВУЦВК». — Харків, 1921, 3 червня.

КРАХ АКАДЕМІЧНИХ ТЕАТРІВ

На початку 1920-их років на Україні почало буйно відроджуватися театральне життя. Цей факт наповнював Курбаса оптимізмом і вірою в молоді комсомольські сили, що в своїй театральній праці стреміли пов'язати її з громадським життям і відходили від академізму. Одночасно він констатував існування непманського глядача, що в стремліннях до оперети й фарсу вбачав і його байдужість до святощів академізму. На думку Курбаса, навіть у московському мистецькому театрі, цитаделі академізму, відбувався нахил до соціяльних тем. Ішов крах академізму.

На наших очах, в минулому сезоні, завершився факт проречений з самого початку революції, що всі ці роки непомітно назрівав у масі глядачів. В минулому році не стало в Києві українського академічного театру. Майже одночасно з обох будинків з Фундуклііївської і з Троїцького, українські «Аки» виїхали шукати кращого ґрунту для своєї діяльности, залишивши Київ на цілий сезон без постійного українського театру. Уперше — за останні 17 років — (дата заснування театру Садовського) сезон театральний в Києві — без українського театру. Очевидно журнальні статті і диспути були занадто тонкими арґументами. Міцна довбня життєвої конечности куди більш переконуюча.

Факт це немаловажний — і дуже красномовний. Це ґрізне мементо по цілій лінії «Аків» і всієї професійної акторської братії без різниці національности. Трупа театру ім. Заньковецької, в якій і Саксаганський, і Ліницька, і Барвінок, і кращі та свідоміші «побутовщики» Корольчук та Романицький на тому місці, де М. К. Садовський 12 років підряд наповнював залю по береги, оперуючи одним і тим же репертуаром — (його нові постановки сходили здебільшого дуже швидко з афіші, абож не прибавляли

нічого в загальну картину) — ця трупа прогоріла, і без піддержки утриматись не могла. А з піддержкою ніхто не поспішав. В театрі ім. Шевченка — помимо особливої опіки худсектора (субсидія, два театри для експлуатації, всякі можливі пільги і пайки) помимо того, що на чолі стояв найхитріший театральний «спец» — положення вийшло таким самим. Мотивувати цю подію відсутністю взагалі української публіки в Києві більше чим наївно. В той час коли русотяп-чорносотенець Савенко називає театр М. К. Садовського «единимь живимь театром г. Киева» — у Садовського публіка була. Невже тоді, в часи царату, українського населення більше було в Києві? Очевидно, що ні. Так само не більше її було в усі останні роки, коли поруч з народнім в певному розумінні, розцвітав т. зв. «европейський український театр».

Причина звичайно десь глибше. І причина одна і з одними наслідками для всього театру дореволюційної формації. Академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого накалу.

Навіть провінція, куди подалися обидва згадані колективи, і ця еволюціонує в своїх вимогах до театру. Згідно із зовсім певними звістками, які нам передано з Чернігова, з Умані, з Полтави, з Черкас, у цих містах можна встановити, як факт, що п'єси історичного і побутового репертуару втратили остаточно всяку притягальну силу для глядачів. Провінція зараз тягнеться в українському театрі (і битком наповнює залі) до п'єс т. зв. европейського театру і з особливим інтересом ставиться до тих постановок (хоч і «народніх» по змісту), в яких намічається новий театр. Один-два роки тому ще було якраз навпаки. Часом (Чернігів) не помагають навіть ґастролі відомих корифеїв старого українського театру. На поїздці ґастрольній по цукроварнях Київщини театру «Каменярі» — виявилося, що найбільшим успіхом серед робітничої маси користуються тільки п'єси революційні не тільки по змісту, а й по формі постановки, а анкетним матеріялом доказано, що поінформованість, і інтерес до питань корінної перебудови театру сучасного, процентно дуже великі. Як характерна риса — Винниченка і т. п. любить тільки адміністрація заводів і специ (інтеліґенція). Ще цікавіше явище по деяких свідоміших селах, де репертуар побутовий і навіть Винниченківський переграний, з'являються інсценізації в роді «Івана Гуса» (Уманщина), спроби постановок масової дії і т. п.

Узагалі ж, навіть по селах старий театр зовсім переївся, і сільський глядач ставить нові вимоги.

По всій Україні зверху до низу разом із старим побутом тріщить у своїх основах і театр.

Жовтень не тільки в активних діячів мистецтва, культурний Жовтень серед найбільш відсталих верств населення. З'явища, очевидно, не спеціяльно українські. З українським театром справа так мається особливо тільки в деякому відношенні. Російський театр, а також і єврейський тільки спізнюються на такому ж самому шляху, хоч там шанси на триваліше животіння аполітичного, священно-мистецького традиційного академізму далеко більші.

Перш за все склад публіки — неп у всяких відтінках від базару до першоклясного маґазину, старе чиновництво і їх «домашні вогнища», смак і мистецькі уподобання, що переховуються і передаються дітям хоч би «на злість більшовикам» або для згадки «про старі добрі часи».

Потім величезна маса голодного професійного акторства старої школи нездатна до громадського життя, до якої б не було творчости. Повіддю своїх спектаклів вони ще деякий час утримують для себе ґрунт, залишивши всяку ідейність своєї роботи, шукають рятунку у ґастролерів. Це вже гра на останній струні.

Вся трагедія в тому, що і ґастролерів вже не так багато і що вони також проїдаються. Отрутний неп театральний, а під тим знаком працюють зараз усі російські театри на Україні, мусить лопнути із середини. В минулому році, в Москві, в аванґарді академізму театрального, в 4-ох студіях МХАТу виразно позначається злам. Обережне введення і трактування соціяльних тем; обережне користування прийомами лівих театрів хоч би в зовнішньому — в сценічних помостах.

Так це там і називається — «полівіння академічних театрів». Можна сподіватися, що скоро і в наших «академічних» зникнуть мальовані дерева і французькі комедіофарси і ми побачимо п'єси, що палають революційним ентузіязмом на абстрактних помостах; правда нової традиції. А потім головний континґент публіки — непмани. Вони ще йдуть у театр, але їм хочеться чогось гострішого оперети, чистого фарсу, перекультивованого ладу, яке їм діло до академічних святощів. І, можливо, що діб'ються вони свого, як добилися в Москві і в Харкові.

Нарешті в Москві вже не вперше порушують питання про закриття оперного театру.

Криза і тут у російському театрі. І кожний кінець сезону буде приносити свої виразні ознаки стрімголов падаючої лінії. Академічний театр у принципі ізольований від життя і коріння міцного не має. Театр занадто жива установа, щоб можна його було втиснути в музейну категорію. Живого музею ніхто винести не зможе. Це суперечність в самому понятті. Дивно тільки, що це приходиться ще доказувати. А приходиться і прийдеться, мабуть, ще не раз і не на одному місці. Розуміння завдань сьогоднішньої мистецької політики у нас ще скрізь не на відповідній висоті. Примусове насаджування академізму найбільш загибельна помилка. Треба їм ставити вимоги, треба їх підтягнути, паліятивом заповнити порожнє місце — не вирощувати нових паростків із гнилого насіння. Процес у театральному житті ясний і здоровий. Не пройде двох років, як картина зовсім зміниться. Процес треба прискорювати.

Гряде нарешті новий театр. Поруч із тими, хто в лябораторіях експериментує, він виллється практично в гуртках комсомолу. Ці не теоретизують і не естетчать, а здорово і тверезо ставлять свою театральну роботу в залежність від громадського і життєвого її завдання. Таке трапилося в Москві, трапилося і в киян комсомольців. І пляцдарм для них розчиститься по всьому краю, як розчистився для революційного українського театру в Києві.

«Більшовик», ч. 205. — Київ, 1923, 12 вересня, стор. 6.

ЖОВТЕНЬ І ТЕАТР

1923 рік був початком існування другого сезону Мистецького об'єднання «Березіль». Стаття Л. Курбаса є повна оптимізму, підкреслює, що Жовтнева революція відкрила вихід театру в нове життя. Але одночасно, висловлюючи своє захоплення революцією, Курбас наголошує, що Жовтень у театрі не є потягненням у бік більшовиків. Він виступає проти виняткової лівизни, що виявилася в даний момент цілковитим іґноруванням клясиків світового театру, апелюванням до скасування діялогу в театрі, проклямуванням колективної творчости та стилізації під індустріяльні ритми, маючи на увазі, головним чином, діяльність театру ім. Г. Михайличенка в Києві під керівництвом Марка Терещенка.

Революція визволяє, революція лікує. Як coup d'etat вона — майстерне втручання хірурга. Всі наболілості громадських суперечностей розв'язуються одним ударом меча до перспектив повних повітря. Жовтень розв'язав усе, чому, здавалося, виходу не буде. Не тільки в громадському, політичному, економічному. І в мистецтві, і в театрі. З усіх мистецтв у театрі найяскравіше. У театрі, що був з усіх мистецтв настільки поневоленим. Раб офіційних вимог і інтеліґентського ідеологічного бездоріжжя. Проти інших мистецтв театр у своєму розвиткові запізнений.

Очевидно, не вигадуємо, а записуємо. Жовтень у театрі не трюк і не альхемічний винахід. Не потягнення театру на службу більшовикам і тільки. З усмішкою згадуються тепер дитячі рецепти створення театру, перш за все зовсім вищого від буржуазного. Смішно й тепер читати «діялог в театрі остатки буржуазного театру» (скажіть, будь ласка, од якої буржуазії писав Софокл і Шекспір?). І чому революційний чи комуністичний театр мусить бути ліричним? Чи не швидше — навпаки? Теоретики фейлетонного стилю, що побирають арґументи, як поганий поет стрічку від рими

починає. Або ще — історія з героєм на сцені! Або обов'язкова колективна творчість! Або манія на любителів, що співають пісеньки Сокольського і Троїцького, ніби то від них піде пролетарський театр або стилізація під індустріяльні ритми. Фейлетонні альхемічні сполучення. Мильна банька, як всяке построєння від вигадок. А треба не вигадувати, а записувати. Вигадка, коли вона щира, — то принаймні якось ворушить, але го-го, коли вона для звичайнісінької кар'єри. Вона робиться тоді впертою. Вона обстоює себе і спиняє нормальний хід подій.

Жовтень не альхемія. Не альхемія він і в театрі. Жовтень дав хід процесові, який спинявся в момент революції — вже штучними перепонами. Але процес був — і він іде тепер далі, але вільно. Точно те ж саме в свідомості, світовідчуванні, культурі, мистецтві, театрі. В буржуазному мистецтві коріниться все мистецтво жовтня, воно його пряме породіння. Зміст? Так! Але зміст це ще не мистецтво. Не вичерпується воно і формою ні одним в другім разом.

Згадаймо, як виламувався театр від розмірено пристрасної деклямації ідеалістичного театру. Театру, що не хотів почувати тіла, «пісня понад матерією». Почалось до революції! В естетичних спогадах про «commedia del'arte». На сьогодні скінчив на рефлексології і акробатиці. На доторкаємій формі. І далі — на передачі глядачеві здорового, пульсуючого тіла перш за все правильно функціонуючого, правильно продукуючого мислі і хотіння. Діяметрально протилежна позиція. А Жовтень? Тільки Жовтень розв'язав, прорізав вихід у життя цьому процесові в театрі, що при інших обставинах і досі експериментував би «commedia del'arte» або другою реставрацією чи стилізацією. Т. є. мертвими річками.

Жовтень перекинув парляментаризм і демократичний розбрат. Може в політиці це знаменито, — але в мистецькій аналогії цьому немає ціни. Полетіли до біса проблеми, проблемочки, література, психологія, старий побут і стилізація, — ці явні ознаки упадку умираючої епохи. Рівняйсь по лінії! Зміст! Відомо який. Чим володіє і мислить людство в лиці своєї передової кляси. Новий імператив! Утворюється новий гармонійний, майстерний стиль мистецької епохи. Скільки століть Европа його не знала?

Революція — великий вчинок — захоплюючий своєю бадьорістю і мужеськістю. Одні тільки комсомольські вечірні вигукування. Театр робиться рухливим і рум'яним. Бо

театр дуже близький до життя. Це не вірш, що «до дев'ятого року» лежить у шуфлядці. Давай йому публіку; публіку. Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недаром його мистецтвом тільки недавно патентували (Єресь!).

Кожні дотеперішні Жовтневі роковини — новий етап перманентного театрального Жовтня. Слідуючі дадуть: театр почне входити в життя складовою частиною кожних буднів не тільки кожних свят.

«Більшовик», ч. 253. — Київ, 1923, 7 листопада, стор. 9.

З РЕДЖУРНАЛУ

Відозва «З реджурналу» вміщена в першому випуску новозорганізованого двотижневика «Барикади театру». Вона майже вся присвячена «Березолеві» та початкові діяльности всіх майстерень, які були спрямовані проти міщанської інертности в ім'я пореволюційних зрушень у житті.

Коли неповська консервуюча, з другого боку руїнницька «культурна» діяльність уперто обстоює свої позиції, і вміє знайти ходи, щоб здобути собі співчуття і навіть підтримку, коли інтеліґенти від мистецтва і естетства на скоботинні розслаблених нервів своїх собратів з-поза мистецтва — розроблюють свою нікчемну кар'єру.

Коли спантеличений глядач приймає мідь за золото і дивується своїй нещирості.

Коли велика частина критики від безграмотности проводить в маси найреакційніщі критерії.

Коли живе життя вимагає владно від мистецтва найбільшої, може останньої служби, яку воно ще може дати.

Пора на барикади!

Всім, хто в культурній роботі в масах наткнувся на театр і не відвернув свойого обличчя від життя, хто розуміє яку величезну ролю має перед собою український театр у нашій країні неписьменних, ролю чинника культурного й політичного в найближчі роки, а може й десятиліття гарячкової праці над будівництвом нового життя на землі — привітання.

До нас! Обміняємось досвідом і проєктом.

Перший наш номер присвячуємо «Березолеві» переважною кількістю статтів. Початок сезону — завершення довгих організаційних заходів.

А «Березолеві» судилось робити особливо важну і важку

роботу в театральній царині України. І фактичною та правдоподібною кількістю своїх боєвих одиниць, і серйозністю в розв'язуванні питань театру, що досі розв'язується у нас здебільша по дилетантськи.

В день жовтневих свят і побіля його виступили всі майстерні «Березоля». Дві з них, в сам день свят, друга і п'ята вперше. Четверта виступає вперше сьогодні.

Несучи світло, запалюючи до діяльности, в постійній боротьбі з інертністю і міщанством, во ім'я великих заповітів Жовтня.

Три нові тарани в історичній облозі.

Разом з останніми тісно спаяний культурний кооператив.

З першим сезоном!
Доброї роботи!

Київ, 15 падолиста 1923 р.

«Барикади театру», ч. 1. — Київ, 1923, 20 листопада, стор. 1.

«БЕРЕЗІЛЬ»

Стаття Леся Курбаса «Березіль» є своєрідним маніфестом МОБу, який був опублікований у першому випуску ж. «Барикади театру». У новій Асоціяції «Березіль», створеної для завтра, можуть ужитись поруч «інтуїт і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст, сторонник ідеології пролеткульту і ексцентрик», але «Березіль» «проти академізму, проти естетства і проти безграмотности». Він «за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність».

Я вибираю березіль.

Б. Бйорнсон

«Березіль» не догма, хоч уміщає в себе і догматиків. «Березіль» рух, і коли він ним перестає бути — заперечить своїй назві — взагалі перестане існувати. Він вільна асоціяція на динамічних гаслах. Він процес. І він не в театрі тільки, навіть не в мистецтві — а в культурі, в житті. Театр йому найближчий, тому що «Березіль» відповідає емоціонально на всі свої усвідомлення. Він хоче завтрішнього дня, бо знає, що прекрасний завтрашній день, і хоче прихилити емоції і свідомість інших до свого устремління. «Березіль» не зважує свого уявлення про культурне завтра до певних рецептів, хоч кожен березолець має право скласти свого рецепта на певен час, як довго життя цього рецепта не обгонить. Критерій — ефект примінення рецепта. Тільки та невдача оправдана, що несе в собі «щось несприятливе». Всякі засоби, що втратили гостроту діяння на глядача — застій і штамп, протиріччя рухові і роз'єднують з глядачем. Таким робом мистецтво театру «Березоля» тільки метода для пропаґанди перш за все громадських і культурних устремлінь, дельта яких комуністична

культура, а засіб вічно мінливий. «Березіль» не будує комуністичної культури на с ь о г о д н і. І не буде комуністичного театру на с ь о г о д н і. Хоч тих, хто займається такими забавками й метафізикою з ними зв'язаною, приймає в своє коло, поскільки вони процес.

«Березіль» просто не знає напевне, чи буде театр у майбутньому, і розв'язання цього питання залишає природному ходові диференціяції мислі своїх гуртків. Йому цікавіше — сьогодні для загального завтра. Помилки не боїться. Він рух. А рух принцип всесвіту.

«Березіль» стоїть твердо на плятформі Жовтня. Він об'єднує тільки тих, хто в пролетаріяті бачить єдину реальну силу, в руках якої розв'язання найважливішої проблеми.

Він не напрямок мистецький, хоч як театр виходить із одної школи. Тільки — виходить. Але і це випадок. В ньому можуть ужитися поруч (і уживаються) інтуїт і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст, сторонник ідеології пролеткульту і ексцентрик. У ньому не сміє бути тільки стоячої води. Всі дороги ведуть до одного, коли вони — дороги, а не місцина. Тому «Березіль» проти академізму, проти естетства і проти безграмотности. «Березіль» проти всякої флегматичности і сонливости. Проти культу «стріхи» і важких чобіт. Проти вузького індивідуалізму, що ховається від життя.

«Березіль» за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність.

Скептиків у шию!

Біографічне:

Заснований у минулому році в березні місяці. Своє коріння бере з «Молодого театру». Виявляє в прямій лінії мистецькі тенденції нової української театральної мислі від її зародження в «М. т.» в переродженому Жовтнем вигляді. Гуртує тих самих і дуже багато нових.

«Барикади театру», ч. 1. — Київ, 1923, 20 листопада, стор. 1-2.

ЕСТЕТСТВО

У своїй статті Л. Курбас зазначає, що сучасний клясик адресує свій твір життю і мільйонам, а сучасний естет — навпаки. Висловлюючи таку думку, він мав на увазі лівий естетизм, що опанував мистецтво після революції 1917 р. в малярстві, в поезії, а також у театрі, де під претекстом масового театру зовсім не апельовано до масового глядача. Щождо ролі самого театрального мистецтва в пореволюційній добі, то він обстоює думку, що воно може виконувати дуже важливу естетичну функцію, як один із засобів організації емоцій глядача, де повинна бути його відповідальна підсобна роля.

I

Якимсь грубим дисонансом, зовсім неприємлимим згучало би зараз незамасковано висловлене гасло «мистецтво для мистецтва». Саме «мистецтво» як постулят — чуже найпередовішим людям епохи.

Карнавальна фігура на вулиці різка протилежність того, чим живе наша епоха. Носителі її устремлінь, політик, дипломат, аґітатор, інженер, робітник, революціонер, навіть біржевик, у діяметрально протилежному світі.

В о л я д о ж и т т я в и п е р л а в о л ю д о к у л ь т у р и. Господарський розрахунок. Підожди з менше важною справою. Треба зробити величезні переміни. В економіці, в політиці, в науці. Соціяльна революція. Не лише тут — скрізь, скрізь.

Треба використати нові об'явлення науки, нові відкриття, винаходи, що хлинули повіддю, вимагають рук. Їм не лежати без примінення. Їх безліч. Їхніх перспектив не обняти. Творча організація людська, як індивідуум, чи керманичі колективу, що може охопити глибоку концепцію в даному часі найважливішого, значить абсолютно найцін-

нішого для життя — для людства — єдиного справді живого моменту в безконечних відношеннях людини — творча організація виявляє устремління епохи на тій ділянці, на якій іде бій.

В епохи соціяльного замирення глибоко захованих суспільних процесів, усталених форм ремісничої продукції і усталеного побуту — поліцай, ремісник, педагог, суддя, навіть політик і дипломат — це комічні типи, це міщани, філістери, що множать населення попиваючи і висипаючись — всі в засиджених звичках. — Мистецтво в руках найбуйніших голів найбільш творчих індивідумів набирає спеціяльних завдань — вибиваючих із застою, хвилюючих, движущих.

Сьогодні справа мається якраз навпаки. Комічними або в кращому разі трагікомічними фігурами сторчать на тлі пожеж сучасности «мистці» із своїми паперовими чи бутафорськими страстями, ділами, подвигами. Життя випереджає їх у своїй сміливості, гостроті, героїчності. Міліціонер, суддя, ремісник, політик, дипломат і педагог роблять велике творче, відповідальне діло, вони на передовому посту сучасности. Мистецтво плететься позаду.

Мистецтво, а так само і театр у наш час не має органічного завдання — воно може сповнювати тільки механічно-підсобну ролю одного з засобів пропаґанди: руйнування і будівництва, або вийти поза життя.

II

Два питання: чи значить це, що мистецтво гине назавжди, і — чи значить це, що праця в мистецтві, в театрі маловажна у наш час?

Перше питання настільки широке, що треба було б про нього широко й говорити. Воно вимагає дискусії, коли взагалі бува цікаво про нього диспутувати. До нашої теми, як це покажеться далі, має пряме відношення тільки друге питання.

І відповідь на нього, ні! Дуже і дуже немаловажна, особливо, коли мова йде про театр, про цю книгу, яку й досі (а напевне ще довго в майбутньому) читають усі з охотою. Та й з якою охотою. Помимо існування багаточисленних кіно, із знаменитими закордонними серіями кінофільмів — у всьому блиску сучасної кіно-техніки при найкращих акторах, — нам відомо, що публіка наповнює перш за все — театри. Вона прогайнує весь вечір дивлю-

чись на поганеньку французьку драму чи п'єсу у полухалтурному виконанні поганеньких акторів, (дайте їй між ними тільки хоч одного по-міщанськи хорошого), і лається після спектаклю, і знову йде.

Велика притягуюча сила театру, що лежить у природі театру, в поборенні обмежених засобів (ви, що в теорії бачите, як кіно кладе театр на обі лопатки своїми «необмеженими можливостями», запам'ятайте це) невижиті ще масою чари безпосереднього враження від живого вібруючого індивідуума на сцені, від непередаваємого в кіно майстерства (в кіно не буде, а почасти і зараз немає актора, будуть тільки моделі) — ставлять театр урешті-решт поза конкуренцією, коли театр не відмовиться від свого обличчя во ім'я наслідування кіно.

Факт одначе, що є актори зорганізовані у Всерабісі, що грають і будуть грати, є публіка, що йде в театри, чи по інерції звички, чи із дійсної потреби (відмираючої чи назріваючої, це все одно для кількох десятків років). Театр стає дуже важливою ділянкою загального фронту, тому що театр завжди був і є більше чи менше рупором і більше чи менше трибуною, а крім того театр — організатор емоцій, театр — настроювач глядача по камертону довільної висоти: бадьорости, активности, ентузіязму, устремління в майбутнє, рішучости — чи пасеїзму, смутку, пригноблености, пасивного оглядання. Тут його відповідальність, тут його підсобна роля. І чим дужча хвиля психологічно розкладаючого академізму, чим більше незорієнтованість і нерозуміння широких і відповідальних кіл робить з нього і з покревних йому з'явищ своїх протеже, тим дужче треба підкреслювати: іменно талановиті і ідейні перш за все люди мусять цю ділянку фронту захопити, дати рішучу відсіч необмеженому культивуванню отруйних продуктів розкладу — і установити здоровий вплив театру будуючого.

Тут і треба вияснити, де місце естетства в сучасній театральній політиці, чи в передових лавах, созвучних гаслам нашого часу, чи у ворожому таборі.

III

Естетство це є:

— Співак любується перед глядачем своїм голосом і нюансами своєї інтерпретації.

Постійні компроміси з принципом і методою во ім'я вчорашнього смаку, (академічний естетизм) — або прин-

цип і метода у вузько-формальних завданнях як вище і важніше від основних завдань мистецтва (лівий естетизм).

— Пасивність мислі, во ім'я активности тільки почуття краси.

— Частина частин мистецької творчости; упадок умирання там, де має говорити весь чоловік.

— Ізоляція твору мистецтва від глядача і настроєння його на пасивне оглядання і непотрібне оцінювання.

— Початок деструкції; або деструкція для деструкції.

— Все одно, що мистецтво для мистецтва.

— Фабрикація препаратів для фізіологічних радощів «естетичного порядку».

— Забавка в теплому кабінеті під гук гармат на вулиці.

— Розслабленість нервової системи.

— Лоскотання п'яток утомленим на біржі, екзальтованим кокаїністкам.

— Органічна згадка про старі, добрі часи.

— Імпотентність.

— Онанія.

IV

Не всяка лівість мистецька являється лівістю в пляні громадянської боротьби і будівництва. У росіян це питання давно поставлено ясно. Ставлено його і у нас, та тільки для втаємничених. У одних лівих напрямках мистецьких переважають технічно-організаційні завдання. Ідеологічно організаційні обов'язково на другім пляні. Мистецький твір будується від і для творця, а не від і для сприймаючого глядача. Це якраз ці познаки, що ставлять таке ліве мистецтво поза завданнями революційної сучасности і воно є нічим інакшим як саме естетством. Перш за все суб'єктивно. А це дуже немаловажне. Це питання відношення до подій, активного, чи в даному разі, пасивного. Творчість із глибини переконання громадського діяча і із справжнього бажання запалить авдиторію, має на 50% більше шансів не помилитися в підборі засобів. Врешті звідки твориш, туди й попадаєш у глядача. Брак твердих громадсько-ідеологічних підстав у більшости сучасних мистців, почасти релятивістів (настрій загальноевропейський), почасти кар'єристів (в радреспубліках з'явище буденне) — це половина причин, що з мистецтвом у нас так погано. А об'єктивно — творчість, якої метою є перш за все, а часто єдино, твір мистецтва як такий — як всяке мистецтво для

мистецтва — організує глядача тільки на ґрунті одиничного, випадкового, сьогодні вечірнього «мистецького твору», без глибших наслідків, поза гаслами епохи, організує на ґрунті естетичної фізіологічної приємности — такій самій як свіжа водичка у лазні чи пляжування на сонці — тільки без тієї користи, яку дають ті два утилітарні часопроводження.

V

Процес деестетизації мистецтва почався доволі давно. З хвилею висунення на перший плян вимог, перш за все с в і д о м о с т и, в творчості з а к о н у, протиставленого примхам голої інтуїції, почав входити в свої права інтелект, як поважний фактор у мистецькій роботі. Інтелект — начало аестетичне. Процес деестетизації був у зародку вже в тій реакції проти естетського академізму, що відома під назвою імпресіонізму, у неоімпресіоністів він почав розвиватися. У Пікассо розкрився у ключ для сучасного конструктивізму, Татліна довів від мистецтва до робочого станка.

В поезії він у нарочитому вводженні слів в образі із щоденного газетного лексикону, у зруйнуванні віршової форми, у переході її в прозу, у внесенні в нас мотивів небувалих досі — взятих із практики соціяльної революції. Найбільш яскраво позначилось це в нас у продукції останніх літ Михайля Семенка і його товаришів по групі, але не поминуло в більшій чи меншій мірі і живіших поміж рештою наших поетів.

Нарешті в театрі він виявився у повній аналогії в елементах матеріяльного оформлення (по лінії малярській) і тексту (по лінії поезії).

Але поскільки театр не є і не був ніколи синтезою других мистецтв, здвиг у напрямі деестетизації торкнувся само собою і його театральної суті — дії як такої, виволікаючи її з-під хламу пластики, актора для актора, форми для форми, безпредметности театру, як картини, як видовища у вузькому розумінні цього слова.

Виробництво, громадськість, утилітарність, доцільне монтування, економія — ось гасла чужі для ательє мистця недавнього минулого — гасла через які сучасність переступить як через самозрозумілі і нею загальноусвоєні. Горе тим, що погрязнуть у «вещах» для споглядання пасивного, для любовання красотами, що не почують себе

сучасниками. Може ще деякий час заблудивши, вчорашнє світовідчування серединки громадянства буде ними задоволене; найближче майбутнє ліквідує їх, а прийдешні покоління відвернуться як від цих, що не дали майбутньому нічого. Як у всій історії мистецтва викреслювали тих, що в свій час творили вчорашнім днем. Їхніми іменами тепер ніхто не цікавиться. Вони нам вже невідомі.

VI

Мистець минулого, наївний творець чи майстер епохи клясиків признається оповідаючи про свій творчий акт — що передумовою цього творіння, це напруження всіх психічних сил до стану певної музикальної розмірности. Дехто заявляє навіть, що найкраще йому твориться після прослуханого концерту, чи просто навіть під музику. А досвідченість від естетики повчає, що тим більша цінність мистецького твору чим більше він музичний.

Коли б так було, то багацько бездарних творів сучасности треба було б вважати шедеврами. Адже криком останніх років найбільшого розкладу і упадку буржуазного мистецтва було — музика у всі мистецтва! Метроритм, ритмізування, стилізація під музику мелодики мови — (незабутня манера деклямувати вірші), синтезування музики і малярства, музики і театру і т. д.

Одначе естетика тих часів знайшла і пересторогу. Чим більше м у з и к и — в театральному творі, тим ближчий він до з а н е п а д н и ц т в а.

Оба твердження вірні. Мало знаємо таких закінчених музичних композицій як «Ревізор» Гоголя. Ця п'єса це зрівняння цифр. (А цифра це музика). А проте — хто сприймає «Ревізора», як музику? Але ми знаємо багацько сучасних творів сцени — які просто на ноти записати можна. Ми їх сприймаємо, як музику (не як театр звичайно) і завтра вони зійдуть зі сцени, зійдуть не тільки в силу темпу епохи.

Тут весь фокус питання естетства у «шукаючих» і нешукаючих «сучасників». Музика по суті безпредметна і безпредметно організуюча, (програмна музика завжди підозріла по цінності і ніколи, мабуть, не досягає мети). Музика сучасна скерована на тонкість виконання, зн., на кожний в черзі момент сприймання музика згущена до

динамічности кожного деталю чи переходового звена, це прототип всього естетства як чистого психологізму.

Клясик загорався ідеєю, коли писав Фавста, вона вводила його «в напруження всіх психічних сил до стану певної музикальної розмірности»). Продукт — безсортний твір. Сучасний академіст і оборонець святого і чистого мистецтва, чи естетства взагалі, загорається своєю емоційністю, що виливається в музикальний рисунок, — і шукає для неї ідеї. (Знаходить часом і революційну). Продукт — ефемерида.

Клясик виходив із найвищої полоси життя — свідомости, і адресував свій твір життю і мільйонам. Сучасний естет — навпаки.

Через те так по дурному й виходить.

«Барикади театру», ч. 2-3. — Київ, 1923, 30 грудня, стор. 1-3; ч. 4-5, 1924, січень, стор. 2. Курсивом набрані ті місця, які цензура пропустила в перекладі на російську мову у кн. «Лесь Курбас» (Москва, «Искусство», 1987 р., стор. 373).

ПСИХОЛОГІЗМ НА СЦЕНІ

КОН ЛЕКЦІЇ ДЛЯ НЕОФІТІВ

Курбас констатує, що психологізм явище занепадницьке. Він з'являється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керми. Натуралізм — його відправна точка. Для прикладу, московський «Художній театр» довів це до абсурду цілковито повторюючи натуру, підбираючи акторів подібних вдачею на дієвих осіб у п'єсі, що стає запереченням гри на сцені. Сучасний актор сприймає «перетворення», а не злиття актора з переживаннями, не натуру. Не те, що відчувається людиною, а те, що перетворено і що вилилось у нове, неіснуюче в житті в такому вигляді. Сучасному глядачеві противно дивитися і слухати те, що він сам може створити. У нього є більш загострені зацікавлення соціяльного й політичного порядку.

Мистецтво в етапах його еволюції можна пізнавати також як і все, або переживаючи з'явище в цілому, або аналітично стежачи за окремими його аспектами — лініями розвитку його складників. Останнє наша метода, метода сучасности.

Актор на сцені, його відношення до твору в час виконання, користування певним концентром засобів із усіх можливих засобів, тільки одна лінія всього концепту мистецтва театру. Лінія підлягаюча одним, тим же, що й ціле, законам хитань, розвитку й упадку. Психологізм — з'явище занепадницьке. В театрі він торкається і концентра засобів (натура, згл. переживання на сцені) і змісту (переживання як тема) і діяння на глядача (театр як музика). У нас помішання понять. Останнє постійно і скрізь забувається (добра половина «лівих» — що воюють проти психологізму — в дійсності працює в його пляні). І нав-

паки, емоціональність на сцені не мусить обов'язково бути в пляні психологізму.

Для актора краєугольним питанням є питання концентра засобів і відношення до твору. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керми, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. (Натуралізм — його відправна точка. Розклад буржуазного суспільства — його підстава).

Головні етапи в історичній перспективі.

Як відомо, у грецькому античному театрі актор на сцені був протилежністю сучасному академістові. Він проголошував вірші драматурга, метрично неприродно, піднятим голосом, з неприродними жестами. Рупор, маска, котурни. Установлений традицією крайньо-умовний жест психологічно чужий. Звичайно — актор почував себе зовсім не так, як натуралістичні епігони гуманізму почувають себе на сцені; ці звикли, щоб те, що вони роблять і говорять на сцені, було або могло бути в згоді з тим, що вони як люди в цей час почувають. Сценічна форма в натуралістичному театрі тягнулася за внутрішнім переживанням (уявленням і рефлексом). Таким чином вона робилася випадковою. Рух, рисунок, ритм, інтонація стали залежними, випливали з випадкового настрою актора як людини в пляні уявленої дії. Моск. «Художній театр» довів це до абсурду: цілковите повторення натури, підбір акторів за вдачею схожих на дієвих осіб у п'єсі, заперечення гри на сцені. Шматки життя вклеєні в сцену. Навіть не підробка під натуру, справжня натура (живі звірі, справжні історичні речі (у нас — часи Кропивницького та його учнів).

Середньовічний театр, також як і старогрецький театр, театр розцвіту. В містеріях, в мораліте актор не грав того, що почував. Тексти п'єс не природні, писані як літургічна форма акатисту чи «літанії» крайньо умовні. Актор не міг переживати, бо текст не укладався в його людських переживаннях. Актор, коли переживав, то не текст, не дію навіть. Переживав Христа, якого грав, а не його слова написані в п'єсі. І в своєму патосі міг себе дати й справді розп'яти на хресті (як це м. і. і трапилося), це був театр, де живої людини з м'язами і кров'ю на сцені не було. В мистецькій творчості створено нову реальність, якої в житті не було. Паралелі — в малярстві, різьбі примітивних культур, старовинних цивілізацій, а хоч би й того самого середньовіччя.

Зараз у всьому всесвітньому мистецтві відбувся перелом і його усвідомлено вже. Природно, що в нас він найбільш яскряво підкреслився. Самі переживання людини, як такі, стали нецікавими. Остання стадія гуманізму одцвіла. Існування академічних театрів нічого не доказує. Їхньому існуванню в нас на Україні ще кілька десятків місяців. Обиватель теж у процесі, хоч тягнеться за ним. Є категорії переживань, які зараз буквально ніким уже не приймаються. Публіка цмокає під час поцілунків на сцені, стогне під час усяких «вивертань душі», навіть найбільш відсталі — наша контрреволюційна частина інтеліґенції і естети від поезії (хоч би і революційної) починають критичніше ставитися до академічних театрів. Сучасний глядач приймає «перетвореність», а не злиття актора з переживанням, не натуру. Це важливо зрозуміти. Не те, що почувається як людиною, а те, що перетворено і що вилилось у нове, неіснуюче в такому вигляді в житті. Сучасність у своїх мистецьких тенденціях ближча до середньовіччя, аніж до гуманістичних останніх віків. Коли сучасність зображує, вона навіть прямо нагадує зовнішнє середньовіччя (експресіоністи в малярстві, нова драматургія і навіть театр конструктивістів).

Абсолютна ідея — в Греції Мойра, в середні віки — християнство, в наші часи для пролетаріяту це — клясова боротьба.

Спостерігаючи публіку пролетарського складу під час аґіт-вистав (напр. «Рур», сцена гри в карти Смерти з Капіталом) зауважено, що для глядача не важливо, як грають, а важливо — хто переможе. Принцип гуманістичного театру виражений у фразі: «Глядач переживає страх не від появи духа в Гамлеті, а від страху самого Гамлета», тут уже ні при чому. Рефлекси (переживання) даються натяками. Важливо, що персонаж злякався; сам факт підкреслення (в цьому мистецтво), а не саме почуття переляку, як емоція передавана публіці.

Те ж саме було в середньовіччі. Маркграф, що прослухав п'єсу, в якій Бог не простив семи грішниць (і кинув їх у пекло) — три дні сумував і бився в розпачу, а на четвертий умер (факт записаний у старій хроніці). Йому важливо було: чи простив, чи ні, а не те, як він прощав.

Сучасний глядач не отяжілий обиватель вчорашнього дня. Він або за комуністів або за фашистів. Він так чи інакше бореться. Він стає сотворцем спектаклю. Йому противно дивитися і слухати те, що він сам легко може

дотворити і що при його загострених інтересах соціяльних і політичних йому просто як процес нецікаве і знайоме. В цьому добра частина розгадки сучасного театру.

«Барикади театру», ч. 2-3. — Київ, 1923, грудень, стор. 5.

ШЛЯХИ «БЕРЕЗОЛЯ» І ПИТАННЯ ФАКТУРИ

Шлях «Березоля» почався від «Молодого театру». Він був скринькою, що розкрила всі формальні можливості, які згодом стали дійсністю в українському театрі. Після довголітнього царського гніту, часто стостерігалося недовір'я, постійне вперте запідозрювання в неориґінальності і впливах російського театру. Самостійні досягнення в українському театрі тяжко сприймалися українським обивателем, вихованим або на малоросійському театрі або царатом в авторитарному поклонінні. Перерахувавши вихідні тези створеного в 1916 році «Молодого театру», Курбас говорить, що тепер «Березіль» далі вже ставить питання, поставлені колись МТ, а зокрема проблему перетворення, що сама собою є формулою для театральних засобів. Вона розкриває відображення реальности в певній її суті, викликає у глядача асоціятивні і психофізичні процеси. Перетворення не допускає безперервного ритму в театрі, стилізації чи переживань. Воно є продуктом установки на виробництво театральної роботи й тягне за собою методу монтажу вистави. З лівим російським театром «Березіль» познайомився лише після прем'єри «Газу» Кайзера. Але деяка критика збила з пантелику нашого обивателя, закидаючи «Березолеві» впливи театру Мейєрхольда, які нібито позначилися на ньому, проте, наприклад, постановка «Джімммі Гіґґінс» більше зв'язана генетично з «Руром», аніж Мейєрхольдом. «Березіль» іде самостійним шляхом. Це не означає, що він бере формальний напрям. Зміст зобов'язує, але питання форми не обійти, бо нема мистецького продукту без неї. Зміст з цілевою установкою майстра визначає форму. Установка ж майстра визначається різною мовою в різні часи. В часи революції вона робила театр ексцентричним, в часи НЕПу — переходить до концентрованих форм вияву.

Трудно говорити про «Березіль» сьогоднішній, не спинившися на пройдених ним шляхах, починаючи від «Молодого театру». Від ображеного українського націоналізму до служення пролетаріятові, інтересам революції, від дрібнобуржуазної ідеології українського інтеліґента до чіткого

марксівського світогляду передового пролетаріяту це шлях, що його проробила керуюча група.

По своєму характері і тенденціям, стоячи завжди за передові завдання, які відсовувало життя, вона провела з 1916-го року величезну дослідно-аналітичну роботу в царині театру, поклала в тій чи іншій мірі початок і напрямок усьому сучасному новому українському театрові. «Молодий театр» був скринькою, що розкрила всі формальні можливості, які тепер є дійсністю в українському театрі. Серед надто несприяючих обставин, і більше у специфічних обставинах української дійсности, після довголітнього царського гніту, часто спостерігаєш недовір'я, постійне, уперте запідозрювання в неориґінальності і впливах російських майстрів. Самостійного досягнення в українському театрі трудно допустити українському обивателеві, вихованому або в малоросійському театрі або царатом в авторитарному поклонінні пануючим. У цьому відношенні наша критика добалакувалась до таких чудернацьких дурниць, що можна було б скласти доволі веселий альбом.

Основними вихідними точками групи в 16-му році були такі моменти: тяга до масовости, стремління до високої культури засобів, матеріялізація емоціональної психофонічної теми в наглядну конкретну річ, розрив картинної в собі замкнутої пасивности психологічного театру, наведення на місце неї якскравої виразности й театральности. Звідси і стремління розбити раму сценічної коробки й винести утворену конкретну річ перед рамку. Якщо можна в даному разі говорити про якісь впливи, то їх можна віднести тільки до малярства від Сезана до Пікассо, а ніколи до впливів російського театру, який молодотеатрівцям був знайомий тільки по Соловцовському театрі і по його ґастролерах.

То були роки найбільш несподіваних і інтуїтивних винаходів і впертого аналітичного досліду.

Тут треба пригадати, що надаремно вбачають у «Молодому театрі» прикмети просто европеїзаторського театру. Те, що під егідою европеїзації розумілося, всі «Чорні пантери», «Йоли», «Кандіди», «Затоплені дзвони» і «Молодості», як це було в свій час задекляровано, уявляли з себе не більш, як вимушений матеріяльними обставинами компроміс і ніколи не були програмою «Молодого театру». «Молодий театр» поставив низку питань як формального, так і ідеологічного порядку. Одні розробляли компромісовий репертуар і цим живуть ще й досі, другі взяли слово

«Молодого театру», театральну безсюжетну лірично-масову дію і культивували її як окрему пластично-театральну форму на протязі років.

Група теперішнього «Березоля» взяла виводи з останньої стадії «Молодого театру» і розвивала їх далі. В цілому ряді студійних етюдів, що ніколи не бачили світла рампи, але що були можливо найціннішими роботами групи, поставлено проблему перетворення (термін, можливо, вимагає перевірки). Перетворення — це основний стрижень лівого театру останніх років. Само собою воно є: формула для театральних засобів, що розкриває зображувану реальність у певній її суті (психологічній, соціяльній і т. д.) і викликає в глядача ту кількість асоціятивних і взагалі психофізичних процесів, що для підняття тонусу сприймання є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, відповідає цілком науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений у схеми відомих досі театральних методів, хоч у лівому театрі він широко вживається.

Разом із ідеологічною еволюцією групи мінявся і предмет перетворень. Естетичний момент перших спроб швидко уступає місце психологічному, а відтак реактологічному. На зміну їм приходить революційний ентузіязм — все це етап більш чи менш ірреальних перетворень і установлюється, врешті-решт, на соціяльному конфлікті, який знає в театрі тільки дві маски, як єдину живу для сучасности реальність. Перетворення не допускає безперервної ритмічної текучости театру стилізованого чи театру переживань: воно є (формула) продукт установки на виробництво театральної роботи, будучи по суті основною одиницею системи спектаклю, тягне за собою в театрі методу монтажу. Всебічно багатий принцип утворює біля себе цілу систематизовану теорію театрального майстерства, нову науку про театр. Головні етапи це: «Ліричні вірші», «Іван Гус», «Гайдамаки», «Рур», «Газ», «Нові ідуть», «Джіммі Гіґґінс», «Машиноборці», «Макбет» і, нарешті, установка біжучого сезону.

З лівим російським театром група познайомилася вперше тільки після «Газу». Було б наївним думати, що перше зіткнення з багатим традиціями російським театром, з продукцією революційної театральної Москви, що в провінціяльних обставинах української дійсности, без допомоги спеціялістів усяких ділянок і в різній антитезі традиціям національного театру, на плечах одиниць вивозив театраль-

ну революцію на Україні. Вплив торкнувся мистецької ідеології деяких формулювань і взагалі приспішив деякі процеси. Тим не менше «Джіммі Гіґґінс» безконечно більше зв'язаний генетично з до-Газовським «Руром», аніж з театром Мейєрхольда (деякі зовнішності зовсім збили з пантелику нашу критику і нашого обивателя), так же, як «Нові ідуть» — пряме розвинення попередньої праці постановника. Алеж треба відзначити, що вплив зводиться до корективів від знайомства з новою театральною культурною індивідуальністю і швидше зникає.

Отже «Березіль» далі йде самостійною творчою стежкою у величезній роботі колективній великих і малих творців нового післяжовтневого театру. Це все очевидно не значить, що «Березіль» у якійсь мірі бере формалістичний напрямок; але «Березіль» не знаходить для себе можливим по-струсівськи ховати голову в пісок і заявляти, що театральна форма сучасности ще не означилась і ще й досі викликає суперечки, що тому, мовляв, про неї нема чого турбуватися.

Для березільців безперечний факт, що всяка нова економічна база породжує і нові надбудови. Ясно, що для такого показу культури як театр і взагалі мистецтво, нова для нього ідеологія не може пройти безслідно, що поскільки різка різниця поміж усім буттям і ідеологією буржуазії й пролетаріяту, постільки різка буде різниця і в показниках їх культури. Це так просто і самозрозуміло, що аж дивно здається, що й досі чути твердження про прийняття всякої форми, тільки б зміст був просякнутий пролетарською ідеологією. Зміст це альфа, але після альфи мусить безперечно слідкувати весь альфабет. Формальне трактування тільки тупицям може здаватися капризом чи непотрібним додатком чи інтеліґентською вигадкою. Питання форми не обійти, тому що мистецького продукту без форми бути не може. Зміст нарівні з цілевою установкою майстра опреділює форму, а цілева установка сучасного майстра істотно відмінна від цілевої установки майстрів буржуазних, і глядач в різні часи різною мовою до себе велить підходити. Те, що в час загостреної революційної боротьби й аґітації театр перестав займатися виявом, що звернувся обличчям до глядача (по суті з концентричного став ексцентричним) і те, що в теперішній час НЕПу він знову мусить вернутися до спокійніших концентрованих форм вияву, цілком не значить, що між 25-им і 14-им роками немає різниці щодо буття, думання,

«смаку», світовідчування і форм театрального стилю. Загалом помилка думати, що в культурному відношенні ми тільки еволюціонуємо, зробивши революцію в культурній базі. 8 років радянської влади і громадянської війни — це не 8 звичайних років.

Питання перевиховання мас у напрямі створення нового побуту, виживання побутових звичок старого часу (не тільки обрядів), питання про те, які форми буде мати наш театр грає, безперечно, першорядну ролю. Система театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах (взаємовідносини фактури і глядача), система, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами менту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює «Березіль»

«Культура і побут», ч. 14. — Харків, 1925, 9 квітня, стор. 3.

ВИСТУП У РЕЖШТАБІ «БЕРЕЗОЛЯ»

Найголовнішою думкою Курбаса в цій статті — це сказати молодим режисерам про відхід від абстракції і схематизму і переходу на шлях синтетичного театру, до театру єдности, що організує глядача. Побічно Курбас наголошував молодим режисерам брак чіткої грамотности в них, вимагав інтенсивно працювати над собою, не захоплюватися принагідними асоціяціями, що призводять до гри в життя, ведуть до нових форм (форм для форми) та відривають від глибинних театральних завдань «Березоля».

Можна мати деякі застереження до цієї статті через неможливість звірити її з оригіналом.

Я розумію, оскільки у мене не має написаного курсу, оскільки я не занурився в джерела і записки і не склав собі проєкту того, про що я буду говорити — а це від обставин, — то, очевидно, якогось конкретного курсу ми не пройдемо. Але обмін думками, питаннями, суперечки і обговорення чергових тем — все це повинно привести до того, що у нашої молодої режисури виникає двадцять нових думок, нових орієнтацій, нових коректур, нових вказівок, які пригодяться в праці. Я думаю, що ніхто проти цього не буде протестувати і не буде розглядати це як загублений час...

Всі розмови, які провадились про наш новий курс (НОК), все ще не вичерпують справи, торкаються його основи, визначеної вихідної точки, але не вияснюють до кінця... Тут треба було б вийти на таке місце, з якого було б широко видно при визначеній вищій культурі мислення й викладу, ніж наша привикла. І тому нам прийдеться, можливо, ще довший час з'ясовувати собі периферію нашого нового курсу.

Що наша настанова незвичайно точна — в цьому я із здивуванням переконався. У Харкові був інцидент. Сидимо

з Семенком[1] у кіно. Розповідаю йому чим ми зайняті, що ми відкидаємо аґітки і переходимо на зовсім інший шлях. І він мені підказує те, що ми з вами вже встановили. Є в тому, що ми робимо, в настанові на перевиховання суспільної психології, явна закономірність, яка очевидна і для літератури, яка буде загальною для всіх лівих течій. Я був несподівано здивований, що він відповів так, як і ми думали... Ми звикли думати аналітично і не тільки аналітично, а просто бачимо речі односторонньо, тільки з боку спільного, і до нашої режисури ми підходимо часто-густо односторонньо...

В режисурі нам не вистачає багато чого, не вистачає визначеного досвіду і не має вповні чіткої грамотности. Я стіною буду стояти за науку режисури, яку ми опрацьовуємо. Я тисячоразово переконався, що режисури ні по яким книжкам і підручникам вивчити не можна. Що тільки досягаючи розвитку в художній праці, ввійшовши в саму динаміку творчого поступу і створення театрального видовища, взагалі всього театрального процесу, можна його зрозуміти і прищепити собі визначену майстерність.

Я думаю, що з тих, що навчаються в наших вузах режисури, вийдуть хороші ремісники, критики, тому що вони вчаться по зафіксованим частинам, по визначеним законам, які їм підносяться згідно з досвідом минулих літ і які належало б оживити.

Талантові можна допомогти, але, і маючи його, треба інтенсивно працювати над своїм розвитком. І єдиний найбільш розумний спосіб — пустити людину плавати: не в тому смислі, щоб він негайно ставив спектаклі, але щоб він не тримався за маленьку схему, претендуючу на те, що вона єдино законна, в той час, як вона на ділі тільки часточка багатогранного і багатого переживаннями мистецтва. Під переживаннями я розумію максимум напруження всіх психологічних сил, в стані якого тільки й можна охопити всі часточки і злити їх для себе в цілісність...

І ось те, що вам не ясне, над чим ви думаєте, приступаючи до праці, виносите на засідання Режштабу і ставите питання руба. Я певний, що виникнуть цікаві і корисні розмови, які озброять вас новими знаннями.

Безпосереднім поштовхом для сьогоднішньої розмови доповідь Тягна про «Жакерію»... Я хочу остерегти всіх товаришів... може перешкодити і Тягнові і кожному з нас

[1] Поет Михайло Семенко, прихильник футуристичної поезії.

дрібниця... Дрібниця полягає в тому (Тягно навів такий приклад), що ми, молоді, часто захоплюємося припадковим образом, припадковим символом, який через асоціяцію в механіці нашого творчого мислення, мимо нашої волі, припадково вривається в нашу свідомість. І поскільки це сильний естетичний момент, то чим більше цей образ набирає яскравости, красивости, сценічности, тим більше він стає нашим паном, ми йдемо до нього у рабство, служимо йому і підпорядковуємо йому найголовніше і з часом попадаємо у такий хаос, з якого не вилізти...

Ця метода припадкових асоціяцій, метода надхнення, але не найвищого напруження... А це тому, що молодий режисер ще не зовсім серйозно ставиться до життя і своєї праці... Молодий режисер більше грає в життя, ніж, власне, живе. Всякий чоловік театру грає в життя, а не живе, і мистецтво взагалі несе в собі цей момент гри, але якщо мистецтво заходить в цьому занадто далеко, занадто входить у гру — воно відривається від суспільної суті, істинної громадянськости. І тоді це погано. Тоді й зароджується всякий занепадницький момент естетизму, захоплювання, у витворюваннях, новими формами, формами для форм, відірваними від глибинного нашого життєвого завдання, в яке ми віримо, яке ми вирішуємо. Це страшна річ...

Обставини накидають на нас обов'язок бути більш зрілими, ніж ми є, і тим самим вимагають від нас більшої напружености творчого вигадування, внутрішньої праці, посиленого виховання, — тому що очікувати ми не можемо.

Завдання, яке стоїть перед нами, крайньо важливе. Я висловлю його в слові, можливо, що я не точно його вживаю. Я не думаю над цим, тобто думаю в процесі народження думок. Це слово «синтеза» — про створення театру, який не буде плякатним малюнком, не буде підкоряти визначену суму засобів для приклеєного згори гасла...

Ми рішуче говоримо, що ми линемо до визначеної синтези засобів усієї нашої театральної роботи...

Театр організує глядачів у якійсь єдності, як і всяке мистецтво, глядач повинен вийти після спектаклю організований. Перебудова психології — це якісна штука: ми перебудовуємо буржуазну психологію на комуністичну, боязливого дрібного власника і т. д. — в когось іншого, перебудовуємо його ідеологію і психологію...

Створення визначеної єдности — це найліпше, що ми

виносимо із спектаклю. Спільність основних пунктів мислення: приходиш одним, а виходиш іншим... У нас було в старому лексиконі поняття «мімічне розміщення». Ми візьмемо його ширше, не тільки мімічне, але психофізичне розміщення... Я запам'ятав собі одне визначення: танок — це ходіння, яке відчувається. І все мистецтво таке. Якщо ця хата так зроблена, що я її відчуваю, то це мистецтво. Щодо відчування, то справа в тому, щó ми відчуваємо. Якщо в цьому відчуванні буде певна єдність, цілісність, це означає — твір мистецтва досягнув своєї цілі...

Епохальні речі треба будувати. І тут якраз ясно, що випадкова асоціяція — це шкідлива для справи штука. Куди подівся послідовний і витриманий ритм, вишикуваність чергувань, трансформацій в напруженні й послабленні уваги глядачів, куди це поділось. Припадкова асоціяція, і в наш спектакль врізається плякат і надає сцені плякатного характеру і руйнує єдність...

Чи є рампа технічним засобом чи вона річ більш принципова? Вася[2] каже, що рампа для нього технічний засіб. Я не можу прийняти такого підходу. Мене рампа ріже без ножа, це все одно, що в картину вставити живий ніс або, навпаки, живій людині приробити намальований ніс. Є рампа, а за нею стоїть жива фігура, а все, що навколо, це так зване шмаття, яке не відповідає цій фігурі, обідрана стінка. Рамка підкреслена рампою. Рамка — це картина... Коли ми в рамках бачимо людину, яка грає, і за нею все шмаття — ми викидаємо рамки, не на просторі як таким увага, а на тому, що відбувається в ньому і на тих, хто працює на сцені... Винесіть рампу на гору в залю, вона не буде творити рамки. Нам важливо, щоб були освітлені окреслені фігури, окреслені речі, які ми показуємо, і важливо, щоб нам це не заважало...

Що можливо з формальних досягнень, а що ні, що з старого театру можна прийняти, а що ні, і (важливо) значення слова в театрі.

Все прийнятне із формальних засобів, тільки дещо по іншому будемо їх комбінувати... Стилізацією займатися не будемо, не будемо ставити наголосу на пластику. Деякі принципи ми відкидаємо, а новий принцип я кокретизувати боюся...

Старші актори використовували наші перетворення, але в означеному стилі... Ми відкидаємо умовні засоби старого

---

[2] Василь Василько.

театру, які були для нього обов'язковими, але у старих акторів ми можемо багато чого навчитися. Я читав опис якоїсь-то сцени у Савиної. У неї на кожному кроці перетворення, але воно забарвлено життєво реально.

Слово у нас буде звучати по-інакшому, ніж у старому театрі. Ми відходимо від усякої фотографії, від четвертої сцени старого театру...

Звичайно, ми не сміємо бути моралізаторським театром, абсолютно ні. Це щось жахливо сумне і непотрібне сучасності, і ідея не повинна бути чимсь тотожним тенденції. Тенденція моралізує, а ідея не повинна моралізувати, тому що вона є конкретною не в поняттях, а в образах.

Від абстракції ми відходимо, від схеми також. Будемо давати на сцені м'ясо і кров...

[11 травня 1925]

«Театр», No. 9. — Москва, 1987. Переклад з російської.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО ПОДОРОЖ У ХАРКІВ І МОСКВУ

3 СІЧНЯ 1926 РОКУ

Інформацію про свою подорож у Харків і Москву Лесь Курбас дав, правдоподібно, колективові «Березоля». З документу виходить, що його виступ хтось записував, подаючи в лапках слова Курбаса в тих чи тих важливіших справах.

Інформація ця, фотокопія якої дійшла до В-ва «Смолоскип», є преважливим причинком до творчої біографії Л. Курбаса. У своєму інформаційному виступі Лесь Курбас дуже виразно з'ясовує свою позицію щодо культурної Москви, він дає оцінку театрові Мейєрхольда, МХАТові, говорить про творчу атмосферу в Харкові і Москві та умови, в яких доводилося працювати йому і «Березолеві» на початку 1926 року.

Документ цей кидає дуже виразне світло на мистецьку і навіть політичну позицію Леся Курбаса, що постійно обминається, спотворюється або промовчується в публікаціях, які появляються в Україні.

Їздив у першу чергу за п'єсами. Привіз «Шторм», дві п'єси Жюль Ромена... Є ще п'єса Голя «Метузален» — гостра сатира на вічного міщанина. Там мається на увазі буржуа, але можна переробити...

Дуже погане враження від Харкова: «Безнадійна мертва філістерська кльоака, що трудно собі уявити щось гірше».

«Камінний господар» у т-рі Франка — це не монументальна трагедія, як про це в газетах, а провінціяльний спектакль 1909 року, при абсолютній безграмотності акторів. Більшої непотрібности спектаклю не можна собі уявити.

Каганович хоче, щоб столицею України став Київ.

Москва ще більш скучна, ніж Харків.

«В Москві одинокий театр Мейєрхольда, де є живе місце певного майстра. Бачив я постановку «Мандат», яка не

уявляє з себе ніякого кроку вперед у театрі, ні кроку Мейєрхольда вперед. Це затримання на певних позиціях, що він їх взяв у «Лессе». Цікава своєю майстерністю режисера та акторів, до речі, дуже близька до того, на чому ми працюємо ввесь час і зараз прийняті в установці своїй з відкиненням біомеханіки і саме на праці з тими перетвореннями, як вони в нас називаються, у певному смислі цього слова. Коли можна говорити про якунебудь спільність шляхів театру Мейєрхольда і нашого — то тільки тепер. Щодо якости — спектакль дуже хороший і єдиний живий спектакль у Москві. Правда, і там скучнувата трохи I дія, зате друга і третя яскравіші».

«Був я в Камерному театрі. Бачив «Кукероль». Крім цього ревю закордонних подій, які далеко не доходять до того ступеня майстерности, як це робиться за кордоном, не доведено до тої гостроти, нічого немає, але спектакль грамотний, і зовнішньо блискучий, так до певної міри, так він немов такий, чим годує Україну Ґлаґолін, зовнішньо — накопиченістю ефектів, де є кілька вдатних розв'язань-перетворень, кілька вдатних місць, а взагалі — старанно потрібна, офіційна, урраполітична, саме — офіційна нещирість, банальність... У тих місцях, де виводяться позитивні мотиви — нагадує наші настрої з «Жовтня», з «Руру», де все це підлягає наївному ентузіязмові, що зараз звучить прямо дико, хочеться втікати з залі... Бездонно пусто, і ці дрібні ефекти, якими нагромаджений спектакль навіть широка публіка, яка ласа на щонебудь живіше, не сприймає. Спектакль холодний...».

Актори там: «Деякі грають на певних таких реквізиціях зовнішніх подавань. З кріпким стрижнем, з перетворенням ролей, як це трапляється в нас — такого там не знайдете. Цей театр стоїть на половині між театром Мейєрхольда і театром академічним, для якого і досі зразком для актора може служити клясичний репертуар».

МХАТ II. Спектакль «По Лескову». Великоруський лубок. Тут усе кричить: «руська душа», всіх шапками закидаємо, тульський майстер знає більше, як уся англійська індустрія і ст.

«Немає грамотного режисера. Дикий доволі ефектно, доволі в співі почав перші дві картини, правда, не так чисто, а далі МХАТівська школа Станіславського. Це все перевело спектакль на мистецтво переживання, яке з лубком не може ніяк іти в згоді, воно розриває спектакль, перейшло на сентиментальний патріотизм, свого роду

руського простого чоловіка. Спектакль розбитий тим самим і страшно розтягнутий. Спектакль залишає дуже незадовільне враження. Він просто контрреволюційний, він шкідливий, в буквальному розумінні шкідливий. Актори там грають, як взагалі в школі Станіславського: дуже невловимо, дуже внутрішньо, у зовнішній формі — несміли, за виїмком однієї ролі, що її грав Дикий, у якій були гострі контри у пляні лубка.

Увесь спектакль, між іншим, у акторів розмазаний, для сучасности несприємливий.

Другий спектакль «Петербурґ» — цілком непотрібна річ. Спектакль, де перехрещується містика з найсправжнішим естетизмом...».

Містична концепція минулого плюс цілком груба натуралістична жанровість у слугах.

«Прекрасний один актор, один єдиний на ввесь спектакль — це Чехов (грає Облеухова)».

МХАТ І. «Пугачовщина». Дуже погано. А п'єса хороша.

«Цар Федор Иванович» — «це перший раз я був у театрі (так добре)».

«МХАТ у такому виді, як він є — це є [немов] нормальна клясична трупа в Німеччині, при чому актори на 300% гірші. Качалов розчарував мене дуже глибоко. Це майстер неглибокий, хоч наша театральна дійсність східньоевропейська така нещасна, що дуже приємно можна було дивитися спектакль. У спектаклі відчувається Станіславського. В деяких сценах я бачив прямо геніяльні мізансцени. І це, мабуть, єдиний плюс, ця культура, яскравіша, ніж у «Пугачовщині», це єдине, що я цінне виніс з театру, це єдине, що заставляє дивитись обережно на талановитість і геніяльність Станіславського. Так загалом кріпка людина почувається в цьому спектаклі. Я переконався, що не тільки ми кажемо, що такі речі непотрібні і нецікаві, але навіть сама широка публіка каже, що це непотрібне».

«Це мертвий спектакль. Він представляє інтерес археологічний для людини, яка цікавиться історією театру».

Театр Революції — дуже неґативно (про «1905»).

«Виключний момент здачі позиції, немає перспектив, немає правильно взятого курсу театру».

Порівняння духу театру з духом ВУФКУ.

Дивився «1905» — фільм Ейзенштайна. «Тихий ужас».

«Постановка крайнє не ориґінальна, включно до відкритих пляґіятів у роді із «Зломаної лілії»... Самоцільність

«играющих волн», любування всяких ефектів». «Фільм такий вульґарний, що ну його к чорту».

«В такі моменти затишшя моменти реакції найбільше випливають. Дуже багато довелося зібрати анекдотичного матеріялу з життя тих людей, перед якими ми тут, сидячи на провінції, клонимось, може не це, а від роботи яких ми чекаємо чогось, — багато анекдотичного матеріялу, що доповнює картину великої дешевости тих, що називаються майстрами «совєтського искусства» — за безперечним винятком Мейєрхольда, який правда, далеко не так виглядає, як ми собі його уявляємо, але в усякому разі є позитивна величина і напевно величина.

Що в Москві робиться?.. «уныние» [нудьга] панує. Арбатов написав книжку, в якій відмовився від усіх своїх позицій. Це нормально, і доволі стирчить на фоні тупоголової впертости, на тому, що було природним і нормальним, і потрібним років два тому — чужак. Є ще друга людина на Україні — Семенко, який стоїть на позиціях чужака. Я мав з ним розмову в Харкові, це люди, які одинокі ще не видержали при прапорі певної мислі, яка сильніша від них, але які відступили від прапора погодження своєї роботи з вимогами життя, що в даний момент потрібна для життя вимога во ім'я якої будується тепер естетська теорія виділення мистецтва.

Меллер, який з величезними надіями поїхав до Москви, тепер у відчаї, тому що втратив рік і нічого не зробив. Які там діла, можете собі уявити, що він від літа чекає роботи і [далі] не має ніякої роботи».

«Взагалі, товариші, що я Вам скажу, це [те], що складається за всі мої роки перебування тут, на Україні, саме після моїх перших розчарувань у російських театрах — це значить, що нам немає чого дивитися на Москву. Це перше, що я істинно виніс і «кончательно» виніс. Нема що дивитися на Москву. Москва — це передавач, це пункт, що перероблює закордонні цінності з невеличкими виїмками деяких фракцій у театральному житті, що свідчить про ориґінальне применення в роки підйому революції. Взагалі Москва, як певна культурна можливість — дуже слабе місце в культурному бюджеті. Там немає письменників в роді Жюль Ромена, там немає акторів, як за кордоном. Там криза режисури, а за кордоном у кіно така режисура, якої в нас не буде ще років 20-30. Я бачив один закордонний фільм, щодо сюжету нічого не вартий, але яка там культура актора і режисера. Ейзенштайн ще поси-

віє і цього не зробить. Нам, усім культурним діячам, треба було б стати на більш самостійний контакт із заграницею і взагалі з усім культурним світом. Цього не було ще, щоб українські мистецькі діячі, малограмотні діячі, філістри, безпосередньо драли від Заходу культуру. Це, безумовно, для мене аксіома.

До нас відношення в Москві надзвичайне. Про нас мають прекрасне уявлення, чекають наших ґастролів. Пропозиція, взагалі, переїхати в Москву. Пропозиція зрусифікуватися, стати на чолі нового кооперативно-руського театру. Загалом, відношення до нас дуже гарне, тепле і зацікавлене. Коли б нам удалося хоч одну річ зробити так, як ми думаємо зробити, як наша установка вимагає до кінця — я певний, що в Москві ми мали б зовсім позитивні наслідки. З тим, що ми маємо, їхати не можемо».

«Професійний руський театр у надзвичайній для себе ситуації».

«Треба признатися, що «норма», саме халтура, обиватель, [є] не тільки в непівських кругах і інтеліґентських, але й у партійних кругах. Він глибоко обиватель. Йому нічого іншого не треба. Йому подобається вивіска. Дивлячися на наші постановки, він каже: це не моє мистецтво. І кінець. Коли Семенко сказав мені в Харкові, що постановка Терещенка «Композитор Нейль» шедевр, я зрозумів дуже багато і звів остаточний підрахунок. Я розвідав про цю постановку. Мені сказали: як ви можете допустити до тієї безграмотности, яка є на Україні. Він там накопичить усіх прийомчиків безсистемно і без ніяких мотивів, так що вони просто нічого не означають, нічого не визначають, крім, того, що дає вар'єте — навіть і не те. У вар'єте є цінність номерів, є певна законність побудови. Але там нагромаджено так, як ми тут бачили в «Сорочинському ярмарку»: публіка чогось крутиться на сцені, недоречно багато танців, всяких ефектів із світлом, давно нами пройдених. І такий банальний, глупий, варварський спектакль може у кращого представника української поезії, батька футуризму, викликати таке визначення. Це тому, щоб Семенкові не було скучно.

Значить, о, тут то і все нещастя, що я до цієї пори так думав. Тепер я так не думаю. Тепер я думаю, що це явище ширше, не лише українське. Україна просто малокультурна, мало вона пережила, мало вона перенесла культурних етапів, так що нічого дивуватися, що може [в нас] процвітати всяка «белиберда» [нісенітниця]. І це явище не тільки

українське, але й загальнорадянське, а може — і загальносвітове. Там, на Заході, пройшли більше культурних етапів і культурна справа глибше розвинулася. Там більше людей, більше інтеліґенції, більше людей від мистецтва, там мистецтво відкрите, [там] більше споживача, там ця справа може трошки краще стоїть, але не [на] баґато. За кордоном найбільший успіх мають голі жінки в бані...».

«Ми читаємо про засідання Лефа. Явилось усього сто чоловік. Кожний з них займає слово. Центр є, ще не пішов у розбрід, скучає, але є ще до певної міри, дещо нормує. У нас і такого немає. У нас Семенко лефовець, йому подобається «Композитор Нейль». Це подивугідне. При такому положенні речей, при цьому глибокому скепсисі, який зараз обіймає всяку порядочну людину, виростає така дилема, страшна дилема: деякі такі яскраві ознаки, правильність постановки. Ми маємо дилеми навіть тут у «Березолі». Треба від чогось відрізатися. Від будування в певному такому всеукраїнському маштабі, яке з'їдає сили, принижує якість нашої роботи, яке принижує наше вміння і яке нікому непотрібне — треба відрізатися.

Від боротьби — це з Терещенками, з Юрами, які є обличчям епохи — від цього треба відрізатися. Це цілком ні до чого не приводить. Нам не треба про це думати, щоб їхати в Харків. Пощо воно нам, кому це потрібне? Харкову треба мати такий театр, як це робить Ґлаґолін. Ґлаґолін — це для Харкова вершок досягнення.

У Москві я зустрінувся з харківським критиком Уразовим. Це неглупий «мальчик». Це людина із мудріших російських провінціялів. Він про Ґлаґоліна самого «хорошего мнения». І от із чим то нам треба розквитатися. Раз на все. Ясно — тоді нам останеться дуже мало, тому що тим шляхом, яким нам доведеться йти, тільки ті зможуть піти, хто зможе. Во ім'я того, що для сьогоднішнього театру має бути істиною, вони не зможуть іти, по тих всіх зовнішніх відношеннях — не зможуть. Ясно, що наш театр з огляду на своє значення для України, з огляду на свій вплив на українське театральне мистецтво [мусить] бути не тільки зараз, але й довго-довго позаду Терещенка і Юри, або ми здамо наші найосновніші позиції і знизимо себе до думання тих людей, які не можуть знайти в нашому «1905» нічого, [іншого] крім патосу революції, або доведеться [достосуватися] до їхнього способу мислення, до їхнього баґажу. Нема потреби їх переконувати, тому що це даремно. Цей глупий ескіз «1905 рік», ескіз углем [?],

він за своєю незакінченістю, за своїм «ощущением» [відчуванням] і за побудовою — вище розуміння наших кращих інтеліґентів. Яка трагедія.

Є інтеліґенція в роді академіків, в роді любителя оперети комуніста Щупака. Ми безпочвенні [без ґрунту] на Україні. Все, що ми будемо робити, навіть вповні програмово, так, як ми [цього] бажаємо, [що] уважаємо за потрібне — воно тим більше не буде зрозумілим, тому, що це треба зовсім інакше подавати. А інтеліґенція хоче того, що їй подобається. І коли в нас є ґрунт — то це ті люди, які «не искушены» тим настроєм, хто не має певної кількости пізнання театру, що загороджувало б їм шляхи сприймання...

Є ще такий шлях: пуститися на філістерство, на те, що зараз модне, тобто — так як мені «удобно» — так я і рішаю. Всі питання я вирішую «удобством своего влечения, стояшего вне», моєї ідеологічної установки. Так роблять усі. І от, або таким шляхом іти, або як усі — до кінця бути Дон Кіхотами. Чим більше ми будемо щирі, чи [або] й ні, — тим менше будуть нас признавати. Зараз публіка вимагає «бльостиків» [іскорок]. Ми це переросли. Коли ми дійдемо до нових «бльостиків», тоді вони будуть робити те, що ми робили. Все на Україні буде відчувати навкола себе пустку... як для вчорашнього, так і для сьогоднішнього, так і для майбутнього. Я вважаю, що наш колектив, як він не називався б, де б він не був, він мусить доховувати свої традиції, поглиблювати, мусить доходити до тієї майстерности, яка поставила б його нарівні з кращими досягненнями всесвітнього театру. Він мусить провести певну роботу протягом, може, довгих років, щоб у свій час зробити революцію. Тому, що хахлам, малоросам, завжди потрібний патент від інших культур. Хахлам, що Петіпу вітають дзвінками, промовами і т. д., немов якийсь бог зійшов на низи хахлацькі. Для нашої нації, [для] цього середовища потрібна встряска з патентом. Безпосередньою роботою ми нічого не зробимо. Воно не змінить в корінні того, що міщанство є завжди основним настроєм життя, за виїмком виключних моментів, як наприклад, революції, поминувши те, що воно не здвигне цього, але воно дасть поштовх уперед. Цим дрібним ходом, шляхом конкуренції, шляхом охоплення всього громадського життя і такою установкою, яка є в нас у ці роки — ми нічого не зробимо. Ми починаємо все з величезними надіями, енерґією, а ДВУ каже, що цього непотрібно. Воно не може зрозуміти, що

якраз цього потрібно, і воно не повірить [в це] так довго, доки Москва не скаже офіційно: так цього потрібно. І не скаже цього так, щоб усе було видно і чути.

Кругом нас огидна багнюка, мерзотна, філістерство, дрібничковість, плюгавство, безграмотність. Огидно стає жити, коли подумаєш про те, що доводиться жити, боротися з тим і т. д. Треба вибрати якийсь інший шлях. Але про цей шлях будемо думати всю весну, щоб на осінь узяти настанову дуже концентровану. І я певний, що мета буде досягнута на 100%.

Щодо нашого театру, зокрема в цьому сезоні, щодо найближчої роботи: як вам відомо, вихід Василька поставив нас у певне критичне становище. Два тижні ми без роботи. Я ще не бачив Бортника і не знаю, як скоро ми приступимо до роботи. Це катастрофічне положення. Я вже приступив до роботи над «Золотопузом» [«Золоте черево»]... Крім цієї п'єси будемо робити студійну роботу, щоб робота над «Золотопузом» ішла в більшому порозумінні режисури з акторами, щоб на практиці пізнати її, відчути плян, в якому ми працюємо і щоб трохи відвернути вас від того професійного уклону легкої здобичі, яка вже другий рік культивується з примусу».

(Далі [Лесь Курбас] захищає Бортника, про постановку якого дехто висловився, як про нецікаву).

Сам Лесь Курбас готується до роботи над «Штормом».

«Кунін крайньо потрібний — він безумовно має ставити голос» (розвиває цю думку).

«А якщо ми думаємо про те, щоб наш театр був дійсно чимсь цінним, [був] великим зразком вище всякої тенденції і міг дійсно вплинути на всяких Семенків і інших обивателів, ясно, що навчання треба нам проходити в усіх відношеннях. Мусимо провести навчання в усьому. Актор нашого колективу мусить бути виключним майстром. [Якщо] це не буде за рік — то буде за два, не буде за два — то буде за три роки. Він мусить бути таким. Інші його завдання, які зв'язані з великими можливостями — ясні, роботу треба провести найглибшу, найфундаментальнішу і цього не треба жахатися. Одним словом, життя крутиться, одні лозунги зникають, інші появляються — це звичайно [нормально] для людського життя і людського росту.

«Шторм»... — це єдина п'єса, в якій позитивні типи революції розв'яані без усякого патосу. Тема — боротьба з тифом. Справжня робота, хороша робота...

В театрі Мейєрхольда йде підготовка «Ревізора». Йде

страшно поволі, як усе в Мейєрхольда, з цілою низкою мертвих репетицій, де режисер запалюється і починає працювати. Постановка буде дуже дорого коштувати — около 25-50 тисяч. Ефекти виходять так, як у «Мандаті». Його оформлення теж коштувало 50 тисяч. На це може лише Москва собі дозволити. Мейєрхольд з трудом виводить дві постановки на рік. Звичайно він дає одну постановку. Працює більш безпляново, як наші режисери. Актори нудяться. Дуже велика трупа — 130 чоловік. Всі без діла шляються. Дуже неорганізований театр. Театр, який може дуже легко одного дня розвалитися і ніяким чином його не наладнаєш. Прямо тримаються силами Мейєрхольда.

Репетиція Мейєрхольда: він сидить цілу репетицію і може дати кілька малих поправок, або й нічого. На другий день — все інакше і актор не хвилюється, як це буває в нас. Працюють — він апробує — хорошо, хорошо. А часом скаже — ні, нехорошо. Актор має право працювати [самостійно] так довго, як довго режисер не скаже — як. Репетиція наводить режисера на різні думки. Актори репетирують без користи для себе.

Чехов — середній із кращих акторів у Німеччині. Нічого виключного. Хороший актор. У нас, у нашому театрі — ви молоді, але можете побачити проведені ролі з таким талантом. Чехов працює над собою, над голосом, інтонацією... піклується, не кричить, не робить того всього, що ми робимо. Це актор-художник. Талант хороший. Він не імпровізує на сцені. У нього все обчислено на сцені. Талановитий, дуже талановитий».

Публікується вперше. — Ориґінал зберігається в архіві театру «Березіль». Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР — ІМФЕ, фонд 42, од. зб. 8. Фотокопія ориґіналу — в архіві «Смолоскипа».

ПРО ПОСТАНОВКУ «ВОЙЦЕКА» Г. БЮХНЕРА

Стаття є перекладом з перекладу, бо не було доступу до оригіналу і немає певности, що в друкованому тексті (російський журнал «Театр», ч. 9, 1987) не внесено змін. Курбас почав працю над «Войцеком» Г. Бюхнера 3 липня 1927 року в Одесі. Перед тим він мав змогу бачити експресіоністичну оперу «Войцек» А. Берґа в Гамбурзі, лібретто якої побудовано на драмі Г. Бюхнера. Проби «Войцека» розпочалися за участю новоприбулих акторів до «Березоля» зі Львова — С. Федорцевої та В. Блавацького. Однойменну ролю Войцека мав грати Й. Гірняк. До прем'єри так і не дійшло. У листопаді 1927 року Репертком Народнього Комісаріяту Освіти знайшов п'єсу «ідейно шкідливою» і заборонив виставляти. Їх злякав психологізм твору й романтичне насвітлення робітничого революційного руху, хоч сам Курбас ставив метою показу не психологізм характерів, а соціяльні проблеми. Це був перший офіційний «замах» на працю «Березоля» і Курбас, осудивши рішення Реперткому, як звичайне головотяпство, вирішив далі справу не порушувати.

Ця постановка буде близькою театрові, як вироблення його стандарту. Це має бути вистава, з якою сміливо зможемо показатися чужим людям. П'єса невелика, що дозволяє зосередитися над нею, легко охопити її, і п'єсу і ролю, за кількістю матеріялу.

Але п'єса викликає у глядача багато зворушливих асоціяцій. З одного боку — п'єса ультрапроста, а з другого — для інтеліґентнішої людини, набагато глибша і для опанування її слід збиратися з силами, як для речі складної:

Чому ми її ставимо?

Перша причина. П'єса геніяльна, тому що лише геніяльні твори двоїсті в насвітленні явищ, вони стоять на межі між банальністю нісенітниці і справжньою глибиною пережитого — як просто висловлений символ.

Друга причина. П'єса, як ідеологічна цінність є клясикою того соціяльно-революційного руху, в період якого ми живемо. П'єсу написано 90 років тому, в часи, коли носили кольорові фраки, коли в народі про соціяльну боротьбу ніхто не говорив, коли жив Ґете, в епоху зламу між клясикою і романтикою, в епоху, коли розцвітає у філософії і в загальному світорозумінні ідеалізм.

Це перша матеріялістична п'єса. Це перша пророча, з провидінням п'єса, як пише дослідник про її автора. Автор за сто років передбачив у ній соціяльну боротьбу, і оскільки це клясика нашого світосприймання, нашого кола зацікавлення, оскільки п'єса цього автора є єдиним ґеніяльним твором, який заслуговує подібного титулу в світовій літературі на цю тему — тему соціяльної нерівности.

Отож, треба припускати, що в першому творі мають бути укладені такі речі, які для нашого літочислення вічні і для нашого періоду мають невмирущу цінність. Тому, що в п'єсі відтворено і збагнено світ у наших розмірах більше, ніж у тисячі п'єс нашого ринку. Автора сміло можна назвати клясиком пролетарської літератури.

Ми пов'язуємо з традиціями цих перших творців установлення традицій тієї культури, яку ми покликані творити.

Третя причина. П'єса цікава з формального боку, вона стоїть окремо в світовій літературі тих часів. Лише в драматургії експресіоністів появляється та форма, яку висунув уперше автор, — форма динамічних, стислих сценок, форма реалізму дуже химерного світосприймання. У експресіоністів це виходило за межі реальности. У формі цієї п'єси ми знаходимо ті форми, біля яких ми плентаємося, і не тільки ми, але й майбутня драматургія може на ній повчитись.

Щоб зрозуміти п'єсу в її об'ємності, в повноті її світовідчування, треба подивитися на неї очима автора.

Це був молодий німецький революціонер, який помер у двадцять три роки, взагалі геніяльна людина. У своєму докторському дипломі він передбачив Дарвіна і його теорії еволюції. Жив він у ті часи, коли всі проблеми політики вирішувалися ідеалістичним ставленням питання: думка є єдиною рушійною силою. Він передбачив Маркса, висунув формулу: «Єдиний революційний момент у світі є різниця між бідним і багатим», — це в той час, коли ще не було пролетаріяту, коли мислячі люди вважали ориґінальною, але дикою таку постановку проблеми. Гасло громадянської війни «Мир хатам, війна — палацам» висунув уперше

Бюхнер. Він його помістив у полум'яному заклику до селян, як motto і розкрився як революціонер нашого мислення.

Правда, в своїй п'єсі він показав себе більше як художник, аніж політик, він писав не аґітку, а справжній художній твір. Він твердив: «П'єсами світ не перекинути»; «Лише повне незнання нашого суспільства може підштовхнути людей — ідеалістів наших днів вірити в те, що кожноденною літературою можна переробити людство».

Це вершина драматичної творчости, це перший міт народу — так і називає п'єсу дослідник його творчости. Звідси й висновок, що не можна судити про п'єсу по вузько встановленій темі: «Солдат, приревнувавши жінку до фельдфебеля, вбиває її». Не це висувається в центр: тут потрібні інші очі, щоб розшифрувати ієрогліф, якою є ця п'єса. П'єса так стиснута до дуже простої (нерозб.), до символу речі. Неможливо вирішити її, не знайшовши в ній те, що вклав у неї автор і що, за межами вузької теми, є близьким, рідним і суттєвим у цій п'єсі.

Зараз п'єса — як опера композитора Берґа — іде в Ленінграді, і критики не знаходять слів для похвал музиці та творові в цілому.

Ось що пише про ідею п'єси Ґлебов у «Правді» від 17 червня 1927 року: «За звичайною історією ревнощів і вбивства розкривається страшна і задушлива атмосфера обивательщини і соціяльної нерівности. В її лабетах не можуть природно і вільно розвиватися людські почування; їх чавлять убогість, принижене становище, усвідомлення безвихідности, жах перед власним безсиллям...

Безпомічна боротьба достатку і бідноти, душевної порожнечі і невільної скутости почувань, всі неґативні й похмурі сторони европейського урбанізму, де жорстоко вимогливий інстинкт статі в ненормальних умовах перетворюється в загниваюче багно неспокійного і хтивого любострастя, в одержимість ідей ревности і власництва, а там — насильство, вбивство і загибель».

Так і я характеризую другу тему.

Але вона може не дійти до глядача, тому що він не звик до справжніх речей, до складного драматургічного матеріялу, а звик до мотлоху, де позбавлені ориґінальности аґітаційні істини піднесені, як на лопаті, і він сприймає їх, як щось штамповане, фактично мертве і тим самим таким, яке немає ніякої громадянської ваги.

Доки п'єса не стане ясною в усьому, що ховається за цими сконденсованими картинами, і якщо він не побачить

п'єси нашими очима, середній глядач може залишитися в неясності.

Що стосується другої теми п'єси, то від нашого мистецтва залежатиме, наскільки він, глядач, не тільки зрозуміє, але й почує. Щоб усе хоч і знайоме, а відкривалось у свіжості нового сприймання — це є наше завдання для другої теми. Завдання важке, тому що стосовно цього автора в мене не підіймається рука добавити чи викинути і слово.

При згадці імени автора кожний художник без різниці напрямів здіймає шапку. Я не можу відмовитися від благоговійного ставлення і не буду фальшувати в ньому. Вартувало б просто дописати декілька сценок, як, скажемо, недописану сцену суду, тому що в п'єсі дійсний факт з життя, коли солдат убив жінку і на суді суспільство прирекло його до смертної кари. Ми могли б у цих тонах дописати сцену суду, п'єса заокруглилася б і дала можливість вирішити в цій сцені аґіт-зрозумілу частину своєї ідеології.

П'єса піде без поправок і добавок. Та беручи все таки до уваги, що п'єсі дев'яносто років, я наберусь відваги на те, щоб, не доторкаючись до слова, поширити рамки спектаклю, рамки натяків, які автор позначив у фразі чи персонажі. Можна було б зробити ідею п'єси зрозумілішою для всіх за допомогою ряду пантомімічних інтермедій, але я і тут обмежую себе, тому що не хочу зменшувати її глибочінь, у ній є речі, які можна обігравати в усякому просвітньому творі, але не можна в художньому.

«Березіль» є настільки міцним, що може взяти на себе таке важливе завдання — скільки можна проявити той мімічний мінімум, що є в самого автора, не притягаючи до п'єси того, що так чи інакше примикає до автора.

Завдання настільки важке — а всім ясно, що це властиво так і є, — що дати йому занадто рано жорстку форму було б небезпечно. Роботу, яку я розпочинаю, починаю дещо передчасно. Я недавно почав розмірковувати і вглиблюватися в п'єсу і рано переводити у формули творчий процес, але й затримувати початок праці недобре.

П'єса для початкової праці в мене вже готова, а все конечне для вас про постановку я сказав і ще додам. Відносно тих тем, які я назвав, треба досягнути головного — щоб основна ідея соціяльної різниці, невигідного, принизливого становища тих, хто внизу, ідея буржуазного впорядкування світу, як визначеного фатуму в долі тих, хто внизу, виявилась би в постановці, як закон.

Якщо глядач почує, що нема аґітації, а є Істина, закон, незалежний від нашої волі, який стоїть над нами, космічний, як земля. Якщо він побачить, що це, як рівняння два = два. Якщо він осмислить цю проблему, як досконалий у своїй закінченій будові механізм годинника, в якому неминуче, з якихось і через ось такі причини і в силу ось таких і таких прецедентів обов'язково ось такий ефект, — глядач відчує, що це дійсно глибоко і правдиво.

А якщо глядач зрозумів і відчув, що не може цього заперечити, тому що спектакль, як коло — закінчена геометрична форма, внутрішньо абсолютно доцільна, тоді мета буде досягнена.

Всяку тему, яку ми в цю п'єсу вкладаємо, не потрібно і не можна перебільшувати. Якраз досягнення цієї співзвучности сучасного сприймання з досконалим механізмом, яким повинен бути спектакль, здатний стати повчальним прикладом того, яким повинен і може бути театр, — це здатне породити важливі результати.

В гамбурґському спектаклі п'єса відкрилася в глибинах порівнянь, які мені не зустрічались ні в одній п'єсі.[1] П'єса в її величезній досконалості і концентрації сил спроможна стати явищем театру, не викликаючи спротиву глядачів.

Так буде побудовано й оформлено сцени.

Я уявляю їх такими.

При оформленні потрібно виходити в даному випадку від ритму і складу п'єси, від її нутра, від п'єси, як певного порівняння; не треба акцентувати місця дії, воно не важливе як трамплін для акторів, хоч вони і можуть його мати, але не підкреслено. Оформлення має бути — само в собі — таким самим механізмом-годинником, виростаючи з ідеї самої п'єси і її трактування. Зберігаючи безконечні зв'язки з нею, саме оформлення має з'явитись і як доповнення, а з другого боку, і як виявлена частина механізму всієї постановки.

Допускаю, що оскільки п'єса ставиться реалістично, так і оформлення до неї мусить бути при всій механістичній абстрактності реальним, що воно виявляє суть п'єси в своєму індивідуальному образі. Це буде закінчена в собі система форм і чисто технічних прилаштувань, спроможних тран-

---

[1] У травні 1927 р. Курбас перебував у місячному відрядженні до Німеччини і Чехо-Словаччини. Можливо, що він бачив спектакль «Войцек» на сцені Каммершпіле в Гамбурзі, де головну ролю виконував відомий тоді актор Ганс Отто, який загинув у 1933 році в Ґестапо.

сформуватися в єдино-визначеному чи комбінованому принципі, законному, одначе, для всієї п'єси в цілому, — цей принцип у послідовності своїх етапів рухається в парі, в контрапункті до всього розгортання ідеї п'єси в її образах.

Це може бути так: буде знята поверхність сцени, будуть форми, як окремо зроблені частини інтер'єра, пейзажі, обстанова, розставлені за точною системою під сценою, на сцені, як якась зібрана машина, яка при різних поворотах дає глядачеві... (Далі пропущено в оригіналі).

Це для мене як постановника п'єси є конечністю, оскільки цінність п'єси і те, що я хочу добути у глядача, — тільки в такій досконалій внутрішньо-невідворотній закінченості. Крім того, декорації виконають ряд практичних завдань: щоб глядач міг додивитися п'єсу до кінця потрібно, щоб самі зміни були пов'язуючим і настроюючим моментом між двома картинами.

Зміни декорацій будуть залежати від руху дії, ритмом і звуком своєї зміни, підтримуючи в глядача єдність уяви. Там, де використовується мертвий матеріял оформлення, власне в такому вигляді, він сам буде звучати трагічно, як трагічний актор. Глядач не повинен у коротких сценах ловити деталі, а повинен бачити генеральну лінію рухаючого діючого потоку. Якщо в актора не буде зв'язку з ідеологією, п'єса загине.

П'єса не психологічна, і не на психологію наша спрямованість — це зрозуміло для актора. У актора кожна сцена має бути закінченою альґебричною формулою. Акторам у цій п'єсі відведено дуже мало місця, кожна роля несе складні соціяльні проблеми.

Життєвим типом не викрутишся, треба заглиблюватися, грубо грати не можливо. При тому герої повинні бути цілком реальними людьми. Кожна роля — «часи», собою типічна, кожна невелика роля — досконале коліщатко великого механізму.

Грати в пляні особливого, до крайности експресивного реалізму, який при всій своїй правдивості є світом, побаченим нашими очима. В пляні реалізму, який має бути настільки умовним, наскільки цього вимагає наш театр у зображенні і в нашому оформленні.

Ми не акцентуємо ні одного моменту акторської гри. Трактуємо як клясику, не відкидаємо ніяких засобів, але уточнюємо, якими властиво в кожному даному місці будемо користуватися. Будуть сцени, де головну лінію в грі актора виділить акцент на рух, чи емоційність, чи інто-

націю. Глядачеві ні в чому не треба відмовляти в цій постановці. Всією людською сутністю — наче цілим світом — п'єса має говорити з глядачем.

Музика — тільки виявлена в п'єсі, за винятком шумової частини, пов'язаної з оформленням.

Костюми сучасні, які типові одягові люмпенів, близьких до сучасних приміських мешканців.

[1927]

Друкується вперше українською мовою. — Переклад з перекладу на російську мову в кн. «Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное иаследие». Москва, «Искусство», 1987, стор. 387-393.

У ТЕАТРАЛЬНІЙ СПРАВІ

У післяреволюційний час культурне будівництво на Україні, а в цьому випадку, згідно з Л. Курбасом, театральне життя здезорієнтувало навіть передову частину суспільства.

З революційного часу в театрі залишилася конструкція на сцені та ідеологічна нешкідливість. Царський уряд насильно насаджував в українських містах російський театр. Щоб відвоювати глядача, український театр мусів би пристосуватися до смаків обивателя. Але Курбас рішуче виступає проти такого пристосування. Користуючись режимною термінологією, стоячи на виразних українських національних позиціях, він пише про потребу побудовання нового українського театру, про потребу вирвати театральну справу з безнадійної провінціяльщини. Курбас оправдує переїзд «Березоля» до Харкова (тодішньої столиці України). Цей переїзд мусить «підняти боротьбу за новий порядок речей у театральній справі», мусить допомогти створити новий український революційний театр на безперечній висоті.

Крайня точка формального аналітизму (розкладання буржуазної форми театру), до якої докотився театр у перші роки революції, опинилася в повній невідповідності до рівня революційної активности суспільства після заведення непу. Природно, що наслідком мусів бути вибух знизу, що в основі був би правильною вимогою зрівноваження мистецьких форм із темпом і формами життя, яке опинилося в новій стадії революційної боротьби. Вибух, як усяка антитеза, в дальшому конкретизувався в крайності, діяметрально протилежній тодішнім тенденціям передового революційного театру. Тягар проведення цієї справи взяли на себе, очевидно, люди, органічно революції чужі, специ, що примазалися і що не знали, як істотно синтезувати комунізм і мистецтво, частина критики (провінціяльна за характером критика особливо) і, нарешті, звичайний оби-

ватель. Їхніми спільними зусиллями утворено відповідну атмосферу. Здезорієнтовано до певної міри навіть передову частину суспільства.

Безлична спекуляція на «зрозумілості», безапеляційна орієнтація на інерцію відродженої дореволюційної вигідности й безпатосности обивателя, ставка на «реалізм» у лапках, що по суті (у нас на Україні) було ставкою на відродження звичайного життєво-психологічного театру довоєнного часу, — ось ті заходи, якими позначили із заведенням непу своє «право» на участь у громадському житті суспільні верстви, ображені воєнним комунізмом. Від революції в театрі залишились конструкція на сцені, як дозволена річ, та ідеологічна нешкідливість. У той час, коли в буржуазній Німеччині стали виводитись із сцени мальовані дерева, а соціял-демократичні фольксбінен годують робітника такою ж ідеологічною нешкідливістю, для театру Радянської України цих решток революції в театрі замало. Але ця хвиля кінець-кінцем докотилася до такого абсурдного становища, що, здається, настав час урахувати становище, в якому революційний театр перебуває, і внести в театральну політику більшу ясність. Особливо важке в даній ситуації становище українського революційного театру. Субсидіями царського міністерства десятки років насаджувано насильно російський театр у наших містах. Тепер українському театрові протягом кількох років доводиться глядача відвойовувати, але ж йому говорять про «самоокупаемость». Театр не хоче сходити із своїх пролетарських позицій, але «атмосфера» диктує йому підроблятися, головним чином, під смак обивателя, якому треба розвіяти свою нудьгу (робітник у будні відвідує театри рідко).

Театр хоче і, що найважливіше, може зробитися чинником не менш досконалим, як він є в інших народів, от хоч би у великоросів, тобто мовою і силами українських робітників взяти участь у передових лавах всесвітнього процесу перетворення буржуазного театру в комуністичний. Але атмосфера вимагає насамперед кількости постановок, тикаючи завжди пальцем, як на зразок, в бік провінціяльних російських театрів. Тим самим вказується українському революційному театрові прямий і безвихідний шлях до безнадійної провінціяльщини. Але коли російський провінціяльний театр може триматися на певному рівні, маючи із столицею постійний обмін акторами і режисерами, то український театр, позбавлений навіть цього паліятиву, стає

мимоволі подвійно провінціяльним явищем. Партія висловилася категорично і недвозначно з приводу української провінціяльщини в загальнокультурному маштабі. І щодо літератури, наприклад, свої вирішення проводить у життя неухильно. Щодо театру наслідків покищо не маємо.

І тому громадянин, що живе в культурній українській стихії, засуджений також на подвійний провінціялізм. Виходячи з такої, тут тільки в загальних рисах окресленої ситуації, «Березіль» скористався з запрошення Політосвіти до переїзду в Харків, щоб підняти тут, в центрі, боротьбу за новий порядок речей у театральній справі, щоб безпосередньо дати Політосвіті нові орієнтаційні матеріяли, які так чи інакше змогли б вплинути на її театральну політику.

Всі театри всіх жанрів: опера, драма, сатира, оперета — це система культурно-соціяльних установ, через які пануюча кляса настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно — на своє світовідчування і своє світорозуміння. Театр заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів, постійним повторюванням, впливом на глядача старається ці умовні рефлекси зробити постійними, старається перевести їх у характер постійних тривких рис цілого індивідуума. Гасло — перевести в інстинкт новий для нього світогляд, зробити його органічним світовідчуванням. І то у відношенні до всього: до простору, часу, роботи, моралі, етики минулих епох, сучасности, майбутнього, до кляси, рас і націй. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, в які нова кляса приносить нові змісти і накидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховну ролю. Тільки в епохи занепаду, в часи вмирання кляси, що себе пережила, театр стає забавою, відпочинком, розвагою. Цього вчить нас історія. І це не заперечує того, що майстерне мистецтво завжди є відпочинком.

Театр епохи пролетарської диктатури мусить мати завданням поглиблювати громадсько-психологічні запосилачі для встановлення комунізму. Посилити для його встановлення суб'єктивний момент. Він це має робити у всякий час. В час воєнного комунізму, в час непу — у всяких фазах він мусить міняти свої засоби і міняти своє обличчя, але основне його завдання, завдання революційного театру лишається для нього обов'язковим. Не пролетаріятові він має накинути пролетарське світовідчування. Цю єдність, що її виразом у філософії й політиці є матеріялізм, марксизм та ленінізм, що в ній усі емоціональні атрибути висхідної кляси, дух індустріялізму, раціоналізму, колекти-

візму. При такому розумінні ролі театру оперета з її не тільки графами та принцесами, пошлістю та ідеологічною дурістю, але навіть із своїми ілюзорно мальованими декораціями, легковажною музикою, фокстротно-вальсовим жестом, є в цілому шкідлива і руїнницька ідеологія. Те саме стосується і драматичних аналогій. Старих форм до нового змісту пристосовувати рішуче не можна.

Український революційний театр, зокрема, мусить переглянути свою тактику. Національне культурне річище, в якому пробивають собі шлях паростки нової культури, стільки перевантажене психологічною кашею чистого хліборобства, хуторянства, українофільства, ідеалів старого українського громадянства, світовідчувального штампу минулого століття, а перш за все органічного рабства, що перед революційним театром, як і перед мистецтвом взагалі, на Україні виростають величезні, ще майже не зачеплені питання. Тут велику ролю грає репертуар, створення якого треба організувати. Тут з великою рішучістю треба де з чим порвати і на дечому в усьому формальному мисленні твердо встановитися. Так само у вузькій щоденній стратегії не треба українському театрові, театрові революційному, упадати біля міщанина, орієнтуватися на його смаки. Не запрошувати на свою сцену другорядних «звезд», популярних для обивателя, а великою та впертою працею підняти театр на таку безперечну височінь, що примусить широкого глядача і столичного критика здати позиції упереджености та недовір'я. Ніяких копій і дрібної крадіжки прийомів. Тут потрібна та оригінальність, що безпосередньо арґументує фактами.

Орієнтуватися на глядача, що в будні дні (а то й у свята) скривається за офіціяльними даними про радслужбовців, студентську молодь, трудінтеліґента, дуже небезпечно. Як би він, цей глядач, у більшості своїй не сприяв радянській владі, він, проте, не заражений світовідчуванням вольовости пролетаріяту. Театр революційний, театр установки на певне цільне оформлення життя, що його можна було б назвати театром вольовим, йому абсолютно чужий. По суті поміж тим глядачем і глядачем заходу Европи, для якого культивуються жанр ревю, купання голих жінок на сцені і тому подібна натура, поміж тим глядачем і нашим обивателем можна поставити знак рівняння. Те, що він вимагає, — це сирець, тому що він також, як і західньоевропейський шабер чи нувориш, так само, як і наш непман, в більшій чи меншій мірі, як певна громадська група,

не має майбутнього, він не несе певних задатків життєздатних форм життя, значить, не несе і задатків мистецької форми, певного мистецького стилю. Ніякого порядку, ніякої форми, що йде від пролетаріяту, він не може прийняти. Йому надокучила тенденція розкладати дрібнобуржуазну психологію через мистецтво, і тому він так не любив лівизни. Тому він перший і найголосніше кричав «назад».

Він любить сирець драматурга — це є огляд, хроніка, ревю; він любить сирець акторський: приватного чоловіка, голий матеріял, голу натуру на сцені, «обаятельность» актора, а не його мистецтво. Йому в театрі треба «занимательности», і тому він в театрі любить ті вистави, в яких є чисто літературний момент, особливо «занимательная» фабула. Театральну форму він може прийняти, оскільки вона перш за все «занимательна». Це той самий сирець для театру. Він хоче пожирати мистецтво масами. Всяке серйозне, патетичне ставлення до життя для нього страшне, бо в ньому смерть його щоденного «я». Він піде на виставу з комуністичною ідеологією, коли там танцюють фокстрот, бо ідеологія для нього — умовність, необхідні рамки при радянській владі. Ідеологія, як літературна коректа реперткому, для нього предмет притупленого сприймання. А справжні, свої змісти, те, що для театру є його ідеологічною суттю, те, що до світовідчування стосується, — це він отримує в потрібних дозах, що закликають до застою й реакції пасивно-ілюзіоністських форм. Тому він пробачить усяку «ідеологію», коли це натуралістична вистава. Він з оплесками прийме розкладність (не розкладуваність) дамського футуризму Ґлаґоліна.

А на цього глядача велять театрові орієнтуватися об'єктивні умови його праці (невелике місто, кількість обов'язкової продукції, грошова неспроможність його, глядача, невеликий бюджет Наросвіти) і та атмосфера воїнствуючого міщанина, що на театральних робітників впливає часто не менше, як на працівників Політосвіти. Це страшна перспектива — скотитися до «синельниківщини», до якої його штовхає і «синельниківська» частина критики. Перспектива безвилазної, в принципі, нетворчої провінціяльщини. А театр — величезна сила, один з наймогутніших двигунів культури. Цей фронт у нас найбільше занедбаний, хоч на ньому далеко не все гаразд. Впливи міщанства довели до того, що за останній час ми не маємо в драматичному театрі гідного серйозної уваги досягнення-продукту. Може бути ще гірше. Може трапитися, що ми роз-

губимо і те відносно велике надбання, яке ми вже здобули в різних елементах театральної культури.

Потрібно на довший час зосередити увагу громадянства, партії та відповідних органів влади на цій ділянці культурної роботи. Треба акцентувати величезне політичне значення української театральної справи. Перш за все по лінії внутрішньої політики, немаловажно і по лінії зовнішньої політики. Створення в столиці України покищо біля одного театру міцного всеукраїнського центру театральної революційної культури повинно стати бойовим завданням театральної політики. Потрібен центр справжньої театральної творчости не тільки для потреб сьогоднішнього, але й завтрашнього дня, потрібно зав'язати вузол із сприятливих обставин, начинити його і зарядити здатними людьми, ще і ще раз проробляти його установки, щоб вивести віз українського театру з того зачарованого кола, в якому він грузне оце вже кількадесят років, з якого він майже вирвався в перші роки революції, але куди його знову пхає нетямуща рука українського хуторянина і чиновного обивателя. Тільки пролетаріят це може зробити і ніяка інша сила на світі. Треба багато інших дріб'язків і інших важливих переоцінок організаційного і т. п. характеру, але зараз не час і не місце про це говорити.

Розмір статті не дозволяє також спинитися на відповідних, дуже повчальних моментах роботи «Березоля», того театрального колективу, що найбільш свідомо ставиться до своїх завдань і до своєї роботи, уперто і витривало, не сходячи з раз узятих революційних позицій. Викривлене відтінком нещирости обличчя минулого сезону, «тактичний» його характер, невдачі в організаційній площині кінецькінцем говорять самі за себе, як ілюстрація небезпечного становища українського театру. А те, що буде, цілком залежить від того, які перспективи відкриються українському революційному театрові.

«Пролетарська правда». — Київ, 1927, 27 березня.

ПРО ЗАКОРДОННЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ

У 1927 році Курбас перебував закордоном. Перебуваючи в Німеччині він дійшов висновку, що там малопоінформовані про мистецьке життя на Україні, а зокрема про «Березіль». Він бачив коло сорок вистав найрізноманітніших напрямків — від конструктивних до звичайних передвоєнних. У Німеччині було видно реакцію проти кіно, а в драматургії — величезну кризу. У Празі театральне життя слабше, але так само різноманітне. «Березіль» і його окремих акторів запрошували на ґастролі до Німеччини й Чехо-Словаччини. Потреба постійного зв'язку із закордонними культурно-мистецькими організаціями на його думку, була конечною.

Найдовше я був у Берліні. Після того побував на Маґдебурзькій театральній виставці, у Гамбурзі, Нюрнберзі, Ваймарі, Мюнхені та інших великих містах. Оглядаючи німецькі театри, розмовляючи з німецькими письменниками, акторами й режисерами, я прийшов до висновку, що закордон про наші мистецькі досягнення й загалом мистецьке життя майже не поінформований. У мене залишилось переконання, що нам треба більше уваги звернути на взаємне ознайомлення з мистецькими досягненнями. Треба налагодити систематичний обмін театральними здобутками поміж нами і західнім театром, бо як їм у нас, так і нам у них можна багато дечого навчитися.

Під час мого перебування в Німеччині зимовий театральний сезон переходив на літні рейки, тобто театри більшу увагу почали звертати на комедії. Але я майже в усіх театрах ознайомився з їх постановками зимового сезону.

Мені довелося побачити в різних театрах коло сорок постановок. Насамперед звертає на себе увагу висока театральна культура німецького актора. Так само на значній височині стоїть і режисура. Німецькі театри дуже важко

поділити на певні категорії. Тут ми маємо театри найрізноманітніших напрямів — від конструктивних до звичайних театрів довоєнного рівня. З усіх театрів найбільше на мене враження справили кілька постановок: «Міракль» («Чудо») — п'єса Фальмелера і Гофмансталя в постановці Райнгардта. Власне це є середньовічний міракль, стилізований посучасному. Так само видатні постановки режисера Еснера в Державному німецькому театрі і роботи режисера комуніста Ервіна Піскатора. Ці кілька театрів найбільш характеристичні з усіх боків, так би мовити, типові для сучасної Німеччини і Заходу. Постановки Райнгардта — це залишок довоєнної театральної культури, але надзвичайно високого рівня. Райнгардтівський напрямок панує в усіх театрах Райнгардта (а їх є кілька). Типовий для Західньої Европи і режисер комуніст Піскатор, що являє собою незвичайний чинник у театрі комуністичного громадянства.

Загалом же майже всі театри, як кажуть тепер, займаються новаторством. Навіть деякі оперети ставлять у конструктивному оформленні.

Цікавий французький театр, що тепер ґастролює в Берліні, «Паризьке ревю». Це витвір післявоєнної доби. В ньому якнайяскравіше виявляється французький американізм. Не будемо говорити, чи придатна ця форма для нас, чи ні, у всякому разі форма «Ревю» надзвичайно цікава і на Заході життєздатна.

В німецькій опері у великому числі йдуть нові опери, що, безперечно, користуються успіхом. Окремо треба сказати про роботу німецького робітничого театру. Цей театр засновано на робітничих околицях, і в театральному житті Берліну він завоював певне місце. Це справжній витвір німецької революційної доби.

У Німеччині багато є державних театрів, що субсидіюються державою. Загалом ціни на місця в театрах дуже високі, але в державних вони дорівнюються до наших цін. Відвідування театрів публікою надзвичайно інтенсивне. Наприклад, у цьому сезоні лише кілька незначних театрів закінчили сезон з дефіцитом. Це там дуже гарна ознака.

В кінотеатрах справи стоять значно гірше. Загалом у Німеччині помітно реакцію проти кіно. Надзвичайно німці цікавляться нашим кіновиробництвом. Загалом театральна ситуація на Заході настільки складна, що її важко роз'яснити у кількох словах.

У драматургії західньоевропейській тепер величезна

криза. Драматурги, що подавали великі надії, пішли на послуги до обивателя, а на їх місце з'являються нові імена.

Маґдебурзька театральна виставка, що відкрилася 14 травня, являє собою швидше музей, а не виставку. Вона має тільки цінність з того боку, що на ній можна простежити за розвитком театру. З театрів СРСР на виставці є лише експонати театру Таїрова. Але, можливо, надалі виставка покращає, бо її відкрили ще не закінченою.

У Празі, в Чехії, театральне життя йде трохи слабкіше ніж у Німеччині. В театрах, так як і в Німеччині, панують найрізноманітніші напрямки: з одного боку новаторство, а з другого — старі клясичні форми. В Празі мені довелося читати доповідь про театральне життя України перед українськими студентами. Доповідь викликала багато дискусій та гострих випадів. Тут інформація про наше театральне життя поставлена трохи краще, а проте все ж таки недосить. У чеській драматургії так само відбувається велика криза.

Під час мого перебування за кордоном довелося зустрічати багато режисерів, драматургів і художників. З ними пощастило налагодити реґулярний зв'язок, і вже тепер я маю кілька нових п'єс. Зокрема в Празі законтрактовано на постійну роботу в нашому театрі інженера театральної техніки. Він має поступово переустаткувати технічно сцену нашого театру на закордонний зразок.

Під час мого перебування видатні німецькі і чеські драматурги обіцяли надсилати ориґінали своїх п'єс до нашого театру. Крім того, ми одержали низку запрошень від театрів Німеччини й Чехії на ґастролі театру «Березіль» за кордоном. Запрошували на ґастролі також окремих наших акторів. Це ще раз свідчить, що нам потрібний постійний зв'язок між нашими і закордонними культурно-мистецькими організаціями.

«Вісті ВУЦВК». — Київ, 1927, 8 червня.

«БЕРЕЗІЛЬ» У КУЛЬТУРНОМУ БУДІВНИЦТВІ

У своїй статті Лесь Курбас наголошує, що театр є великою силою і що він має велике значення, як найбільш народнє і популярне мистецтво. Він зупиняється на тих елементах театру, які можуть мати позитивний вплив на глядача і осуджує ті, які є шкідливими. Театр може і повинен формувати і освічувати людину, давати напрямок її думкам, уяві, поведінці та привчати її до того чи іншого ставлення до окремих явищ життя, до громадського життя, до своєї праці. І саме таким Курбас уважає «Березіль», який є позитивним чинником у житті суспільности.

Що театр велика сила, це знають ще не всі. Часто можна зустрітися із зневажливим ставленням до нього, як до легкої розваги і забави. Навіть у Харкові, столичному місті, в «освічених» громадян можна натрапити на цілковите нерозуміння величезного значення театру, як найбільш народнього, популярного мистецтва.

Театр — надзвичайно поширена форма зносин людей між собою, тому що він і розважає, і дає відпочинок, розряджає організм людини від стурбованости щоденною боротьбою. Але театр дає і пізнання. Не те щоб він навчав, переконував, але завжди (коли це гарний театр) він залишає непохитну певність у тій правді, що виведена на сцені.

Іноді театр буває небезпечний. За часів революції чи напередодні траплялося, що юрба під враженням вистави вирушала з театру на вулицю будувати барикади.

«Театр був подібний до божевільні: хрипкі вигуки, палаючі очі, стиснуті кулаки, тупотіння ніг. Чужі люди з риданням кидалися один одному в обійми, жінки, близькі до млості, хитаючись, виходили. Це була загальна ошалілість, як у хаосі, що з його туманів вирисовується новий світ», — так пише очевидець про першу виставу драми Шіллера «Розбійники», що на свій час була дуже революційною.

Звичайно, таке траплялося не так часто, трапляється у виключні моменти гострої громадянської боротьби. Вона тільки показує, яка сила захована в театрі. За спокійніших часів силу цю театр використовує по-іншому. Він формує, образовує людину, даючи напрям її думкам, уяві, поведінці, привчає людину так чи інакше ставитися до явищ життя, до громадського життя, до своєї праці.

Але подивіться на проповідь халтурних вистав, що заповнюють наші клюби, наші театри! Халтура — це мистецьке хуліганство, вона заражає глядачів розбещеністю, розхлябаністю, безідейністю. Та ще коли й п'єси добираються такі, що написано їх колись, в інтересах панування багатіїв, царів і їхніх поплічників — того міщанства, що за їхнього панування тепло жило, то вплив театру стає просто шкідливим.

Наш час вимагає від нас найбільшої переконаности, найбільшого об'єднання, дисциплінованости, витривалости, порядку й найбільшої уваги до світових подій, з якими зв'язано все наше майбутнє. Ні «Шальні дєвчонки», ні «Сатана в бочці» до цього нас не скерують. Міщанам, що їм однак, яка влада буде, тільки б зберегти своє кубелечко хатнє, в якому вони не живуть, а животіють, — це, може, і до вподоби. Але тим, кому революція принесла визволення, для кого вона — питання життя чи смерти, не повинно бути байдуже, який театр і по якому перетворює наші маси, і на чию користь.

Театр «Березіль» і є саме такою організацією мистецькою, що поставив собі за мету перебудувати наш театр професійний, а через нього і клюбний, і аматорський на службу революційним ідеям сучасности. Не тільки в репертуарі, але й у тому, як він на сцену виведений, у тому, як актор грає, режисер ставить, усією своєю діяльністю «Березіль» кладе підвалини сучасній театральній культурі (а тим самим цеглину культури взагалі), такої культури, з якою найлегше нам буде вийти переможно із всесвітньої боротьби.

Уже тепер, після п'ятирічного існування, «Березіль» здобув собі вплив на все українське професійне театральне життя. Щодалі цей вплив зростатиме, зростатиме і активність «Березоля», бо росте кількість його прихильників і робітників театру — березільців. Цього року засновується при «Березолі» театральна школа, що за три роки випустить першу чергу нових акторів і клюбних працівників, що цілком пройшли школу «Березоля» і будуть провадити

його методи і поза театром «Березіль» ширше й глибше, аніж це можна було досі. Цього ж року буде звернуто особливу увагу на обслуговування театром робітничих районів. З кожним роком «Березіль» росте й міцніє.

Взагалі «Березолеві» з комсомолом дуже по дорозі.

«Комсомолець України». — Харків, 1927, 27 вересня.

НАШ СЕЗОН 1927-1928

У театральному сезоні 1927-1928 ситуація в «Березолі» значно покращала. Не йдучи на компроміси, театр стояв на своїх виразних позиціях, що й допомогло йому знайти спільну мову з глядачем. Л. Курбас викладає пляни дальшої діяльности «Березоля», він пише про залучення на підтримку театру різні шари суспільства і різні організації, щоб за допомогою театру змінити громадську психологію і побільшити вплив на маси. Курбас висуває тезу «експресивного реалізму», який здобуває право громадянства в роботі «Березоля».

Цього року «Березіль» починає свій сезон значно спокійніше, ніж починав сезон минулий. Здається-бо (і є для цього підстави), що вже нав'язане з глядачем певне порозуміння, знайдено з ним ту спільну мову, що не примушуючи театр іти на компроміси, не робить його для глядача чужим, і, хоч театр залишається на висунутій вліво позиції, глядач, той «широкий глядач», на якого «Березіль» орієнтується, до театру йде: абонементна кампанія пройшла на 30% краще за минулий рік.

Крім того, цього року буде проведена спроба зв'язатися з глядачем ще таким способом. При «Раді сприяння театрові „Березіль"» буде утворено широке згуртування із представників профорганізацій, поодиноких заводів, вузів, КСМ та інших організацій і установ (залучено буде переважно рядових робітників), що постійно відвідуватимуть всі генеральні проби «Березоля» і всі диспути, які цього року наш театр буде влаштовувати. Це мусить мати наслідки, і за рік роботи до певної міри підняти цінувальний критерій мистецький, підвищити вимоги до театру серед цього гурту організованих глядачів, а через них і серед широких мас — їх товаришів у цехах. Це другий окружний шлях, яким «Березіль», поруч із прямим своїм виробництвом, прагне до своєї основної мети: перебудування світу і

нашої країни в дусі заповітів Жовтневої революції, змінюючи громадську психологію. Зробити неможливою в театрі і клюбі низькопробну халтуру, безкритичне культивування буржуазних реліквій — це не останнє з-поміж завдань, що органічно випливають із усього настановлення революційної сучасности. І робити це треба не тільки через театр, як певну культуру, але й прямою організованою акцією серед глядачів.

Якість зостається й на цей рік для «Березоля» ще не довершеним завданням дня. Тут дещо зроблено. Коли попередні роки були в цім відношенні для театру повільним розвитком його по етапах угору, то цей рік можна вважати роком певного стрибка вперед. Це стосується і до мистецького складу, і до його кваліфікації, і до його кількости при данім репертуарі, і органічнішого зв'язку його з творчими силами нашої країни (Куліш, Дніпровський, Мамонтов). Цього року театр і сезон починає раніше, і готувався до нього значно (вдвоє) довше, ніж до сезону попереднього. Є в репертуарі низка п'єс, що можуть розраховувати «на касу», бувши при цім цілком у пляні настановлень театру. Вперше цього року ставиться наголос і на кількість вистав — довший сезон, обов'язкові ґастролі, спроба грати одночасно і в центрі, і по передміських робітничих театрах. В кожнім разі, готується кілька пар постановок, що можуть іти одночасно. Театр хоче цим поширити територію і побільшити інтенсивність свого впливу на маси.

Узагалі ж, усі сьогоднішні заходи театру, увесь тонус його роботи глибоко зв'язані з основною характеристичною рисою плянованого сезону: святкування десятиріччя Жовтневої революції. З цього випливає і переважна тематика вистав, і форма їх подачі. В деякім значенні вистава, що її театр готує на 7 листопада, мусіла б бути найвищою точкою сезону, наскільки, звичайно, це пощастить театрові зробити.

В пляні будування театральної культури «Березіль» зважується підняти цього ювілейного року нові великі завдання. При театрі утворюється студія-школа зовсім нового типу, для виховання нового покоління робітників видовищної культури. При щільнім зв'язку навчального пляну з виробництвом театру, при комплексній системі, розбитій на два періоди — широкого і спеціяльного типу, при наявності добре кваліфікованих педагогів можна зовсім певно сказати, що навчання дасть і швидші, і кращі наслідки для українського акторського та іншого ринку, ніж можуть

досягти нормальні мистецькі вузи. А порівнюючи з потребами, ринок цей перебуває за нашого часу просто в катастрофічному і безнадійному становищі. Наміряється театр утворити й балетну студію, якій надається особливих і педагогічних, і ляgreбораторних завдань, що виходять на межі театру й сягають у побут. Поширення школи на ділянку матеріяльного оформлення сцени та поповнення складу режисерської ляbораторії театру віднесено до пляну майбутнього сезону. Але вже цього року в «Березолі» буде працювати перша на Україні драматургічна лябораторія, праця якої і для театру, і для української драматургії взагалі повинна б дати певні наслідки не тільки стимулятивного характеру.

Театр «Березіль», як система певних формальних прийомів (хоч трудно так розділяти), прямує, як і донині прямував, річищем питомої собі революції. Він є ворог догматизму. Як і дотепер, скеровує він свою роботу на сучасність як в розумінні епохи, так і в розумінні вужчого сьогодні, — на пролетарський активізм, на максимум якости, на продиктовану нашими обставинами і самим завданням самобутність та ориґінальність. Як і дотепер, стрижнем будуть роботи мистецького керівника колективу. Роботи молодих режисерів будуть, як і дотепер, показчиком зросту режисерів, ступенем засвоєння основних принципів «Березоля» і здатности індивідуально зафарбувати свою продукцію. В сумі — обличчя театру, що становиться і, як єдність, кристалізується. Експресивний реалізм — формула, що цього року ще більше здобуває собі права на громадянство в роботі «Березоля». Опертий не на індивідуальний, а на соціяльний досвід, опертий на активне, а не на пасивне світосприйняття й ставлення до життя, — цей принцип в основі діяметрально протилежний тому, що у нас розуміють під «реалізмом» (побутово-натуралістична й психологічна форма). Відміняючись у ґротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти стабілізаторських тенденцій нашого мистецтва.

Особливий наголос (продовження і розвинення тенденції минулого року) — на просунення вперед культури слова і звуку в театрі. Підтримка і розвій культури жесту та інших завойованих позицій. Перед мистецьким складом театру поставлено завдання і накреслено заходи, щоб за цей рік максимально підняти свою кваліфікацію.

Зроблено все, щоб ювілейного року «Березіль» разом з усією країною вийшов дужчим і ще більш зосередженим на завданнях, що перед ним стоять.

«Нове мистецтво», ч. 18. — Київ, 1927.

СЬОГОДНІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ І «БЕРЕЗІЛЬ»

Курбас починає свою статтю розглядом двох світоглядів у сучасному театральному мистецтві: один тяжить до натуралізму й романтики, а другий стремить до зв'язків з передовою світовою культурою. Сучасний український театр ще не має достатнього морального кредиту. Його минуле в полоні ще «синельніковської» та «соловцовської» культури. Кропивницький і Садовський дали лише однобічний етюд національного театру, а їх послідовники звели думку всієї нації у вузький етнографізм. В сучасному російському театрі спостерігається курйозне поєднання натуралізму та конструктивізму. Далі Курбас окремо зупиняється на проблемах українського актора, режисера, сценографа, справ композитора й хореографа в театрі, стану драматургії (передові зразки в німецькій драмі), критиці (тяжить завжди до порівнянь з російськими театральними зразками) та аналізі сучасного глядача. Щодо «Березоля», то він продовжує лінію «Молодого театру» лише з відмінною ознакою: «Молодий театр» розвивав свою мистецьку працю автономно і сам у собі, а «Березіль» розглядає свою працю в залежності від громадської доцільности. Це визначає динамічний стиль «Березоля». Він шукає цього стилю в нових стилізованих формах, хоче скасувати шлягбавми обивательської інертности.

Курсивом набрані ті місця, які цензура вилучила в перекладі на російську мову у кн. «Лесь Курбас». — Москва, «Искусство», 1987, стор. 379-387.

У театральній справі ведеться більш чи менш гостра боротьба і поміж театральними групами і серед глядачів. Два світогляди, два різні культурні настановлення, які при глибшій аналізі безперечно мають свої соціяльно-економічні відповідники, що найдивнішим робом схрещуються в різноманітних відтінках психології різних громадських нашаровань. Звідси ті різноманітні вимоги, з якими підходять до сучасного театру, та невпевненість і неясність у напрям-

ку роботи величезної більшости наших профтеатрів, звідси мінливість і блідість нашої театральної політики. Все це плюс гострота, яку вносить у справу сьогоднішня фаза НЕПу і внутрішня політична ситуація, — з'явище загальносоюзне. Два світогляди, що їх боротьба позначалася не тільки на літературному фронті та фронті пластичних мистецтв, але не менш гостро ведеться донині і в царині театру. Один світогляд, як називає його Ґросман, февдальний, що часом, сам цього не помічаючи, тягнеться у філософії до ідеалізму, в мистецтві категорично вимагає або натуралізму або романтики. Пасеїзм його настановлення — реакційна ідеологія минулого: тільки минуле є прообразом справжньої культурної творчости, і до з'явищ сучасности він відноситься або з запереченням, або приймає їх постільки, поскільки в сучасній творчості він знаходить відгомін минулого, принаймні, в тих формах вияву, до яких він звик у часи дореволюційні. Гасла сучасности сприймаються тут важко: найважніше це — якнайменше порушити дореволюційні норми, що в приватному житті так буйно відродилися з часу встановлення НЕПу. В театрі цей світогляд вживає простих методів: пливи за водою, дивись назад. «Ми не гонимося за репутацією новаторів. Маси вимагають від нас не головоломних конструкцій, а реальних виявлень життя, боротьби: наш нахил до більш вишуканих постановок щоразу натикався на опір з боку наших глядачів, і ми мусіли з цим фактом рахуватися». Це називається програмою. При зустрічі із клясовим глядачем програма ця дає блискучі наслідки. Фарисейський культ прийомів, живцем перенесених з «авторитетних» джерел. Те ж саме й у відношенні до п'єс. Для українського обивателя це так вигідно. Тут особливо не треба розмислу: товар з хорошим патентом буде як у всякого культурного народу. Безвольний потяг до провінціяльного прозябання, дореволюційна норма. Самозакоханість, самозадоволення, абсолютна безкритичність у роботі. Політична малограмотність і брак темпераменту сучасности, утворюють з театральних діячів «женственний» медіюм, що геніяльно і безособисто втілює випадкові завдання обивателів, думаючих тільки сьогоднішнім днем. Як комунізм, то в червоних чоботях, з червоною колядкою. Культ безперспективної виробничости, цей ідеал довоєнного українського обивателя, синельніковська та соловцовська культура. Принципіяльно вороже ставлення до всякої свіжої думки, поки вона не отримала санкції широких обивательських кіл.

І друге настановлення. На переломі дев'ятнадцятого-двадцятого століття, на переломі двох систем в економії, політиці, світорозумінні, світовідчуванні — можна вірити тільке в те мистецтво, що просуває вперед всю будову мислі, відчуття, побуту для боротьби за завтра і для прийняття його. Геть з консерватизмом! У всяких нових обставинах виростає нове завдання. Нове завдання вимагає нових засобів. Швидко тече життя, і коли зростає хвиля, що хоче його повернути назад, пливи проти води, при проти рожна, як казав Іван Франко. Подалі від дореволюційної норми синельніковської провінціяльности!

До революції кращі люди або тікають з України або дають себе задушити, зломити характер, талант, культурність. Не в тому річ, щоб, скинувши кобеняка в житті і на сцені, обзавестить фраком, а по суті лишитись малорослим, а в тому, щоб своє визволення реалізувати в утворенні таких культурних обставин, які підіймуть пролетаріят України і тих, що за ним ідуть до вершин творчости вселюдського значення. В цьому філософський сенс ленінського ставлення національної проблеми, поскільки вона торкається культури. Всякий новий центр, що вироста на природному і догідному ґрунті, викликає до життя тисячі нових сил, що інакше загинули б, утримує біля натурального для себе середовища кращих людей, даючи їм, таким чином, змогу найбільшого зросту. *Не треба купувати «снісходітельности» русотяпського тупоголового міщанина до українського театру догоджуванням його синельніковським смакам!* (*Чого тільки варте запрошення на українську сцену провінціяльного Петіпа чи зовсім сумнівного Максімова*). *Треба бить по голові фактами високої якости та оригінальности культурної творчости.* Тому не треба відходити від позицій найактивнішого відношення до сучасности; все правильне, що поглиблює грамотність, підіймає культуру в нашому театрі; добре все те, що помножує одиниці і виховує зовсім нове покоління театральних діячів. Через це треба зв'язуватися з передовими інтелектами світових культур, а від минулого брати не форми, що завжди ефемерні, як усяка психологічна мода, а вивчати закони, що завжди ті самі і для мистецтва і для природи. Тому прямування до досягнень науки, до наукового світогляду, до раціоналізації та науковости в усіх ділянках людської творчости.

Історія виникнення і взаємин між цими світоглядами не нова. Характеристично, що між методами, настановленнями і смаками театрального відділу міністерства УНР та

методами, до яких часом спихає ГПО УСРР «воинствующий» обиватель, — більше спільного, як відмінного. Так от факти громадської психології спізнюються проти економічної та політичної дійсности. Революційна течія в українському театрі, протиставляючи себе провінціяльності, селянськості та натуралізмові психологічної УНР, — мусить принести з собою натомість до логічного кінця доведене не фальшоване культурне самовизначення, а індустріялізм і залізну логіку еволюції в мистецьких принципах, обов'язкову для всього світу; через вчорашній конструктивізм до майбутнього монументального реалізму і далі.

Обиватель, шукаючи найлегше зрозумілого для себе, вбачає причину цієї боротьби в якій хочете банальній площині і миротворчий свій запал завжди уміє мотивувати спільністю інтересів та небезпекою. Він смакує підстрижене під гребінку своїх уподобань обличчя українського театру. З одного боку він спирається на те, що в нас усі ж театри радянські: і справді, український театр мабуть ще повніше і мабуть щиріше, як усякий інший, — радянський. (В цьому велика заслуга нашого відділу мистецтв, бо хоч, наприклад, в РСФРР постає цього року питання про зняття назви «академічний»... проте там радянськість у переважній кількості театрів ще тільки позначилася. У нас же вона органічна). Коли ж він добачає все ж таки деяку різницю в методах хоч би радянських театрів, він висуває ті спільності та небезпеки, що виростають з мовної ознаки українських театрів. Тут на перший погляд також є деяка рація. Це і є той момент, що театральну ситуацію на Україні значно ускладнює проти ситуації в РСФРР. Для успішного розвитку театр вимагає наявности однакового по мові, однорідного по культурі і широкого по кількісному обсягу середовища глядачів. З наших городів знято царсько-і кадетсько-общеруське запинало. Але український еквівалент зможе появитися тільки із зростом відсотка українського населення. І хоча й спала хвиля обивательського озлоблення та ненависти, що виливалася навіть у форми бойкоту українського театру (так було з «Березолем» у Києві, з театром імени Франка в Харкові), але до того, щоб український театр мав потрібну кількість морального кредиту і довір'я в широкого глядача, — ще далеко. Про це багато дбає і певна частина нашої критики, про яку буде мова далі. Для нашого обивателя новий український театр — хлопчик, що вчора народився, до того ж без документів. А покладання на документи — риса, що глибоко вкоренилась

ще з часів царської влади. *От із зовсім іншої ділянки красномовний приклад. В четвертому числі «Нового зрителя» за цей — 1927 рік, за підписом критика Богуславського, надруковано такого листа до реакції: «Узнав из документов, присланных в редакцию «Нового зрителя», о том, что скрипач Мигулин является квалифицированным артистом с музыкальным образованием, я вижу, что употребленное мною в рецензии о его концерте выражение «неподлежащее критическому анализу любительство» — ошибочно». Тут «любительство» стало кваліфікованістю завдяки «присланным в редакцию документам»*. От чому ті, для кого українська мова народилася вчора, факти культурної творчости на Україні приймають з тією дозою недовір'я та іронії, яку викликає природно всяка претенсійна скороспілість. Дарма, що з усіх визволених революцією націй одна українська має повсякчасний безперервний зв'язок із великою культурою свого минулого. Один мій знайомий, щирий і дисциплінований прихильник українізації, недавно сповістив мене з радістю, що нарешті появився перший роман українською мовою «Американці» — Досвітнього. Документи українського театру — мистецтва часового, що кінчається із спущенням часового, що кінчається із спущенням завіси — тим більше не можуть мати претенсій на ґрунтовне перевірення в усіх обивательських інстанціях. Усяка ж разючість доказів сучасної продукції ослаблюється хронічною хворобою нового українського театру в усіх періодах його існування. Вимушений компроміс робить із театру Кропивницького та Садовського не те, що хотіли ці свідомі своєї мети громадські діячі і великі мистці, а щось зовсім протилежне: однобокого покруча на зразок німецьких бауерн-театрів, розвагу на терпимому діялекті (обов'язкові співи й танці), що вганяла думку цілої нації у свій вузький етнографізм, у замкнене коло думок мужицького «сословія». Іди докажи тепер обивателю, що актор Старицький не для читання перекладав Шекспіра, що ті ж самі п'єси навіть українських авторів, що без ніяких суперечок ішли на руській сцені, не дозволялися на українській, що руські водевілі вставляв Кропивницький у свій спектакль не з власної волі! І не диво, що фальшиве, упереджене уявлення уклалося, прищепилося не тільки в головах зрусифікованих обивателів, не тільки в артистів МХАТу, що в 1927 році влаштовують «Вечір України з Тарасом із Києва та з гопаком». І наш український обиватель робить із старої побутовщини фетиш для

себе і для свого глядача. Так то недієві, занадто ліричні натури полюблюють часом свої кайдани і пляму свого рабства. Не було волею тих, що творили «Молодий театр», грати «Чорну пантеру» та «Йолу» Жулавського. Проклятий компроміс, про який, до речі, виразно написано в першій декларації молодотеатрівців десять літ тому. Але разючість документу ясно скристалізованої театральної течії ослаблено назавжди. Іди й доказуй тепер, що «Золоте черево» виключне по своїй влучності соціяльно-культурне з'явище і що його формальна концепція свіжа й майстерна; доказуй, що показаний спектакль це тільки третя із п'яти стадій його обробки, що розглядати його треба тільки як етюд. Але етюдів не можна показувати дітям та анальфабетам, як каже стара богемська приказка. Замінимо анальфабетів поняттям обиватель — і під цією приказкою можемо розписатися і ми, від богеми далекі. Кропивницький і Садовський дали однобокий етюд національного театру. «Молодий театр» — етюд формальної театральної революції; революційний радянський театр пробивається теж компромісами.

Орієнтуючися в шляхах українського театру, ми не можемо, проте, спинитися на цих загальних матеріяльних та психологічних обставинах, серед яких протікає українське революційне театральне будівництво. Далеко краще виявиться ситуація, паралельність і розбіжність різних шляхів, коли ми зорієнтуємося в тому комплексі, що безпосередньо складається на поняття театральної культури. Це перш за все актор, режисер із своїми помічниками: художником, музикою, хореографом; драматург, критика і, нарешті, глядач, як певний суспільно-ідеологічний фактор, як певний громадський і естетичний критерій.

У всьому є певна спадщина і певна нова дійсність. Поперше, актор: всяка епоха, всяка школа так довго виробляє потрібні для своїх завдань і свого стилю прийоми, доки не досягне того мінімуму, якого вимагає ремесло, і з другого боку, того максимуму, що потрібний для вичерпання основного ідейного змісту, світовідчування епохи. Під епохою розумію конструктуючу всю культуру, пануючу клясу. Коли цей процес закінчений, а соціяльна боротьба іде загальмованим темпом, коли через те виникають обставини певної, завжди відносної стабілізації, театр має перед собою дві можливості: перша — культивуючи прийоми своєї нової традиції, не прибільшуючи і не розвиваючи переданих прийомів, зробитися ареною драматурга,

вірніше — літератури. Тоді театр розвивається по лінії кристалізації в штампи, під які пишуться драматичні твори, тоді ревізується питання про потребу театру. Завжди це явна ознака, що пануюча кляса свою історичну ролю докінчує, що вона вже не має нічого більше сказати. Рівень її активности не вимагає для себе такого динамічного мистецтва, як театр. Так буває там, де вже немає обмежуючих ідеологічних критеріїв. Так трапилося і з европейським театром, в тому числі і з російським перед самою революцією. Поодинокі формальні шукання, що виникли в останнє десятиліття, підтверджують тільки правило тим, що мистецтво, як це часто з ним буває, випереджає розгром певного політичного та соціяльного порядку (стану речей) в площі перш за все світовідчувань і зв'язаних з ним мистецьких форм. Мистець завжди індивід з заакцентованим чуттєвим моментом психіки, а розвалювати існуючий порядок в площі чуттєвій легше аніж в площі фізичній.

Друга можливість для театру виникає тоді, коли література дає йому менше корму, аніж він цього вимагає. Тоді вся енерґія творча йде на вдосконалення і заховання здобутих прийомів. Це трапляється, коли соціяльний процес відбувається підо впливом особливих обставин так поволі, що перипетії його проходження на перший погляд і довгий час — непомітні. Так було з театром Китаю і Японії, так до певної міри трапилося і з українським театром. Ролю кардинального обмеження відіграв тут тупик цензурний і інших заборон царського уряду. В українському театрі дрібне міщанство дало все, що було його ідейним змістом при виключному оперуванні етнографічною, селянською й історичною темами. А український актор, граючи все той самий репертуар і ті самі п'єси, всю свою діяльність скерував, з одного боку, на заховання традиційних мізансцен, традиційних масок, співучости тону, характерної манери рухатись, і з другого — коли він був значним актором — на удосконалення засвоєних форм. У свій час це був дивний театр і дивні актори, яким заздрили критики такої насиченої театральної культури, як російська. *Навіть чорносотенець Савенко в час розцвіту Соловцовського театру заявив, що кращий і найживіщий театр у Києві — все таки театр Садовського.*

Зародок упадку і смерти цього театру позначився перш за все на театрі Гаркунів-Колесниченків з їх збоченням у дивертисмент та балаганщину, а потім, після 1905 року,

коли українському театрові стало трохи вільніше — введенням до репертуару театру Садовського п'єси європейської драматургії. Колесниченки розвалювали побутовий театр, підмінивши його основне громадське настановлення типовою упадницькою практикою дати розвагу, відпочинок, дати змогу за всяку ціну поплакать і пореготать. Садовський розвалив свій театр, як художню цінність, висунувши новий репертуар та високі громадські мотиви, забуваючи при цьому, що, бувши за свідомістю українським інтеліґентом, націонал-демократом за світовідчуванням своїм, вихованим обставинами царату, він, проте, лишився українофілом. Разом з українською народницькою інтеліґенцією він вважає елементи нашої культурно-національної відсталости елементами нашого національного обличчя.

Тут один із коренів зародження «Молодого театру» з його жагою навчання, нової театральної культури та гаслом дня — єдність і чистота стилю спектаклю. Але «Молодий театр» не встиг дати покоління майстрів; він дав культурне настановлення, революційну зарядку, поставив ряд проблем і дав необхідну кількість знань і вміння своїм акторам до дальшої самостійної праці. Зовсім відмінною була ситуація в галицькому театрі, доля якого так тісно зв'язана з театром наддніпрянським. Він розвивався в обставинах буржуазної конституційности, що вміла найжорстокіший гніт соціяльний та національний визиск замасковувати зовнішньою культурно-національною свободою. Тут були українські школи включно до університетських катедр і, навіть, субсидія для театру. Підтримувати український театр було обов'язком кожного, організованого в численні товариства, інтеліґента, селянина і робітника. Люди з середньою, а то й вищою освітою, не були там винятком. Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральною культурою, і мистецтво Шарльотти Вольтер і Давісона, Жулковського і Моджієвської впливали і переломлялися там по-своєму. Репертуар від клясичної трагедії Шіллера до французького фарсу, від водевіля й оперети до сучасної опери, від трактованої як мелодрама української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського — створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкости: Бучма, Крушельницький, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для галицького театру дуже типові. Ясно, що до Жовтня в театрі український актор прийшов цілком культурно-здеформованим. Не кажучи вже про мову, що була та у великій мірі ще й досі в нього лишилася діялек-

тологічною мішаниною, і як певна школа гри, — український актор уявляє собою відірвану від своєї традиції постать, в якій перехрещувались найрізноманітніші впливи; як носій певного ідеалу в своєму мистецтві, він орієнтувався на всі можливі відміни від провінціяльного російського типу драм. театру до принципіяльної поступовости і революційности, на яку штовхнув «Молодий театр». Картина зовсім відмінна від того, що уявляв з себе на той час актор російський. Це все є та спадщина, що влилася у післяжовтневе театральне будівництво на Україні. Картина різнобарвна і тільки в останні роки вона знайшла нові свої диференціюючі принципи. Правда, є ще Гаркун-Задунайський, але він від Владивостоку до Гомеля, від Владикавказу до Мурманська, в Москві і Ленінграді зсувається до грубого любительства.

Останнє українське акторство так чи інакше було зачеплене і формальною і ідеологічною революційною хвилею, хоч здебільшого і поверхово. Тих крихіток европеїзму та грамоти, якими годували Загаров, що прийшов на українську сцену, та ґастролюючі російські режисери, як от Бережний, Смірнов, Ґлаґолін, було цілком досить, щоб їх задовольнити.

З усім запалом людей, що нарешті знайшли змогу здійснити віковічну мрію — працював український актор і вчився. Те, що міг прийняти і вмістити український актор, він цінив високо, так високо, що хтось такий зважився був навіть заявити в органі Головполітосвіти, що Ґлаґолін, мовляв, перший навчив українського актора ходити по сцені. Було це на дев'ятий рік після «Молодого театру» і пройшло воно зовсім без ніякого протесту. Від Національного, через Держдраматичний, через Шевченківський театр, до останніх формацій театральних, що виникли з рук нашої Головполітосвіти, йшов процес шліфовки українського актора. Але принципіяльний ухил на спектакль, а не на культуру, принципіяльний ухил на формальну революційність в лапках, типу мертвородженого Московського театру Революції, з його курйозним поєднанням натуралізму і конструкцій на зразок мейєрхольдівського «Озера Люль», скоро вичерпали той арсенал уміння, що його пробував давати російський режисер. І український актор уже починає приймати знайомі риси самовпевненої провінціяльної знаменитости. Він котирує свою марку на акторській біржі, він привчається оберігати свій стан. Він мав прекрасні рецензії, а Іван Іванович та

Марія Петрівна, що були навіть закордоном, казали йому, що він краще Моїссі (про Чехова нічого казать). Він звикає апріорі відкидати всяку другу установку, що збиває його з такої ідилічної позиції. Він загубив усяку самокритику, він починає збуватись тієї величезної цінности, що характеризує всякий ріст театральної справи і яку дати він мав, тобто підпорядкувати себе і свої дріб'язкові інтереси великій справі, якій служить. Український актор занадто рано думає, що виріс із штанців піонера. Може тут винні шляхи, що ними йде його театр, може винне оточення, що плюскло і по-міщанському розв'язує театральну справу, може винна його некультурність, здатна лише на азбучне мислення. Що над зростом його культурности не працює ніхто і нічого — це інша справа, — фактом лишається те, що в розумінні культури театральної за всі роки у своїй масі він дістав багате вміння: трошки танцювати фокстрот, трошки пластики, якої не вміє використати, поганенько триматися у фракові. Але, як і раніше, по суті він лишається дилетантом, за якого грає ґримокостюм, ситуація та літературна фраза. Все грає, тільки не він. І коли він уже тепер самозадоволено спочиває на лаврах, — то справа робиться трагічною. І це тим більше боляче, що український актор нової післяреволюційної формації, як громадянин, безперечно заслужив собі довічного пам'ятника.

Український режисер до революції, коли не рахувати цих кількох імен, що створили тодішній український театр і яких у часи революції в більшості не було вже в живих, так от режисер українського театру — був швидше режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли в усьому европейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною — наші об'єктивні умови дозволили на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року. Неясні прагнення бродили в головах тих небагатьох інтеліґентних молодих сил, що трималися тоді українського театру. Але не було традиції, не було певности, не було об'єктивних умов. А коли вони з'явилися, новий режисер виступив як самоук, більш чи менш підготовлений, з більш чи менш глибокою інтуїцією. Самоук — це не погано. Ми багато знаємо з історії людей, навіть великих, що були самоуками. Бог і папан сучасного російського театрала Всеволод Емільйович у тому, в чому він найсильніший, — також самоук. І по суті самоук. Біда тільки в тому, що україн-

ський самоук — режисер — працював в атмосфері провінціяльної роздрібленозти і розумової та культурної залежности, в атмосфері життя культурно підпорядкованого, в атмосфері адміністрованости. Тому він не диференціювався внутрішньо, не збагачувався, не розвивався, не ріс підо впливом поступового оточення: завжди кипучого, рухливого, з диспутами, досягненими винаходами та гаслами, як у мистецтві, так і в науці. Кволо і десь заховано для нього протікала поруч культурна боротьба в літературі, в малярстві, навіть в громадському житті. Вона так мало зачіпала театр і зачіпала, здавалося, поверхово.

Не зачіпала, у всякому разі, безпосереднього предмету його головного інтересу, зв'язаного з вивченням абетки свого майстерства. І тільки ті, хто не були філістерами, в кому була жага не тільки вузького професіонального знання, але і знання взагалі, що добивалися світогляду не менш, як майстерности, що не уявляли собі одного без другого в творчій роботі, тільки ці зуміли привести гору до Мохаммеда, зуміли встановити постійні річища зносин із всесвітньою, в тому числі і російською громадською та мистецькою думкою. І тільки в них майстерність пішла далі абетки і далі штампів «славних і загальнопризнаних» зразків. Але філістерів у театрі більше ніж інших, як і скрізь, нарешті. І тому в масі український режисер далеко відстав від того, чого вимагає сучасність. У своїй майстерності він здебільшого дилетант, його грамотність у більш-меншій орієнтації в найбільш «ходких» нечисленних популярних формах театру; в масі він принципіяльний консерватор, що зідхає за «старими добрими часами» в театрі, з труднощами приймаючи ті новаторства, що вже їх і обиватель засвоїв. Тут панує та сама самозакоханість, та сама самовпевненість, відсутність самокритики, що в останній час позначилася і на частині українського акторства. Він рятує свою оточену тисячами небезпек самоповагу і віру в себе нікчемними рецензійками та «мненіями» Іванів Івановичів з їх Маріями Петрівними. Безконечна ідилія: глядач і критики задоволені ними і нічого більшого від них не вимагають, а вони задоволені глядачем і критикою і теж від них нічого не вимагають.

А час такий, що якраз від режисера вимагає максимуму знання, уміння і громадської свідомости. Треба виховати актора і старого і зовсім молодого, виховати глядача, стимулювати драматургію, зводити до одного знаменника всі елементи молодої театральної культури, зробити її

досконалим засобом революційної сучасности, пролетарського будівництва, нової культури. Появляється, правда, в останні роки із ВУЗів, а то й із театрів режисерська молодь, одначе її можливості у величезній більшості ще не ясні і до того революційна хвиля переоцінки цінностей відбилася в них у специфічні шапкозакидательські настрої не тільки у відношенні до будь-кого, але, що найгірше, і у відношенні до будь-чого. Це ознака недостатків загальної освіти і загальної культурности. Небезпека явища в тому, що при загальному відриві від традицій театральних, при відсутності усталених критеріїв нової театральної культури, в умовах, коли із звичайного варіянта неперержованої і давно існуючої вже театральної форми роблять революцію в лапках, заражаючи тим самим наше театральне життя прикметами вульґарнішого «арапства».

Художник у театрі, — найближчий помічник режисера — становить зовсім окремий розділ у нашій театральній історії і в сьогоднішній театральній ситуації. Ми не знаємо особливо відомих імен декораторів в українському театрі до революції. Переважно це були кустарі, що однаковими штампами обслуговували всю провінцію, в тому числі і український театр. Тільки вже в часи революції з'явилися на театральній афіші імена художників, відомих у своїй галузі мистецтва. Крім декораторів Івана Бурачека і Судомори, що почали вводити в театральний український пейзаж стилізаторські прийоми, — виступили в театрі вперше такі майстри, як Бойчук, Кричевський і, здається, М. Бурачек. Але їхня робота була лише випадковими ґастролями, і впливу на театральне оформлення вони не мали. І в цьому відношенні революцію зробив «Молодий театр», що в складі своїх співробітників мав Анатоля Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив у «Молодому театрі» всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі. І хоч, із властивим йому запалом, він залишає свою індивідуальну фізіономію кольориста і реаліста, проте, як це показала його недавня робота в театрі, і принцип будівничого конструктивізму з його дальшими висновками йому не чужий і напевне свого останнього слова в театрі А. Петрицький ще не сказав. Особливе місце в справах матеріяльного оформлення театру займає Вадим Мелер: прийшовши в театр пізніше, він провів на сцені «Березоля» всі ті етапи формально-експеримен-

тального процесу, що одночасно відбувалися на всіх европейських сценах.

Цей першорядний майстер — великий актив іще тим, що він дав українській сцені до двох десятків учнів, серед яких такі, як Шкляєв, придбали собі вже тепер певне місце доброю школою, вдумливістю, принципіяльністю і талановитістю розв'язування повсякчасних завдань. В цілому ділянка художньо-матеріяльного оформлення спектаклю в нас найпомітніша. Хоч не треба забувати, що на провінціяльній сцені робляться по цій лінії і досі ще не раз жахливі речі. Алеж найважливіше те, що ця ділянка забезпечена людьми і що культурою своєю вона стоїть на европейському рівні.

Гірше стоїть справа з театральною музикою. Бо хоч добрих музик у нас не бракує, хоч поміж ними є такі імена, як Вериківський і Козицький, але за часи громадянської війни багато музик виеміґрували в Москву й Ленінград, завдяки чому Україна й Київ утратили своє значення великого важливого центру музичної культури, яке вони мали досі. Харків і Одеса ніколи цим не славились, про підростаючий молодняк щось мало чути.

Ще гірше стоїть справа з хореографією. Це мистецтво ніколи на Україні високо не стояло. Кількарічна робота Ніжинської в Києві поклала глибоке тавро на танок і пластику на Україні, але зв'язаних з Україною учнів, педагогів і майстрів вона не залишила. В цій ділянці ми цілком залежимо від випадковостей московського ринку. Пробиваємось ґастролерами, в кращому разі ґастролерами з Москви, в гіршому — провінціяльними роз'їжджаючими халтурниками. І навіть, коли попаде до нас хороший майстер на зразок Голейзовського, ми не тільки не вміємо його використати як педагога, але навіть як майстра-постановника, з охотою замінюючи такими безталанностями, як Боголюбов.

Драматург — цей стержень, що одухотворює і годує театр — одна з найважливіших і найістотніших проблем усякої театральної культури. Одначе його місце тут у третій черзі для сучасного театру. Це мистецтво зараз ніде не стоїть на потрібній висоті. У нього вирвана провідна роля в театрі. Реакція проти літературщини в театрі триває ще й досі. У відношенні до радянської сучасности, у відношенні до сучасного театру українська драматургія лишилася далеко позаду. У наших драматургів занадто мала воля до форми, вони бояться карколомного експе-

рименту, бояться формальної крайности в своїй роботі. Вони забувають про знаменитий афоризм Кокто: «Мистецтво — це така драбина, що на ній щабля не перескочиш, а коли перескочиш, то напевно повернешся назад». Цю істину варто було б в іншому місці повторити для нашої режисури. Вона вірна для всіх мистецтв.

Всяка еволюція напрямків є закон, обов'язковий для всякого мистця, — закон, якого уникнути не можна. Не перетравивши органічно футуристичного здвигу, наприклад, не можна стати нашому сучасникові конструктивістом. Не переживши конструктивізму в своїй творчій роботі, — не можна думати про справжню завтрашність художнього продукту. Немає нічого більш безнадійного, як принципіяльна завжди і в усяких обставинах орієнтація на банальніші форми реалізму в лапках та натуралізму, що на них ми виросли. Буржуазна Німеччина, країна ідеалістів, як вона себе гордо називає, дала в час імперіялістичної війни зразок того, як література може вести вперед навіть форми театру. Це був німецький експресіонізм, але німецькі експресіоністи, при всій їхній відірваності від справжнього стержня історії, були типовими активістами, які щось від світу хотіли, якимсь хотіли його бачити, якось змінити. Наша драматургія, хвора на плоске розуміння реалізму, в кращому разі списує життя, не відриваючись у формі від усталених, звичайних зразків старого реалістичного побутового театру.

Наш драматург може тільки любить споглядально, а коли він хоче, коли здається, що він хоче чогось від життя — то виходить або макулятура на зразок драматизованого підручника політграмоти, що їх, до речі, не соромлючися, друкують навіть у таких журналах, як «Червоний шлях», або фантастичні ситуації безкровних постатів, драматургія, про яку, і правильно, буржуазний критик Юліюс Баб сказав приблизно так: «Я не вірю в таку драматургію, бо не бачу цих нових людей тієї нової кляси, за яку вона говорить, я не вірю в цю клясу, за яку стоїть ця квола драматургія». Наш драматург майже що без виїмків, у розумінні ступня культури, на якому він стоїть, не дійшов ще до тієї маленької істини, що реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчуванням, тобто світом у його відчуванні, його. суб'єктивним образом світу, а цей внутрішній світ є або хотінням, прагненням, або спокійно переварюючим, споживаючим черевом. І коли з того погляду подивитися на нашу драматур-

гію, то не оберешся ніяк від враження: революція до нас прийшла, щось з нами зробила, дала трохи змінені моделі, але ми самі її ніколи не робили, кровною нашою справою вона ніколи не була; в її вогні нас не перегартовано. А зараз більш як коли потрібна нам нова своя драматургія. «Мандат», не дивлючись на свої хиби, в Москві б'є приблизно по меті. У нас він тільки зверху лоскоче. Радянськість і соціяльна революція взагалі у свідомості громадянина або завойована позиція або позиція, яку треба завоювати, руйнуючи струхлявілі підпірки старої ідеології, орудуючи зовсім іншими темами, що по мірі деталізації виходять із кола загальнолюдських чи загальносоюзних і набирають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут на Україні ми маємо других людей, під іншими культурними впливами вихованих.

Особливе й не останнє місце серед елементів театральної культури займає критика, що повинна відіграти велику ролю в нашому театральному будівництві. Зовсім безпідставно думають, що її ніхто не читає. Цілком нормальна річ почути з уст обивателя критичну арґументацію словами рецензії в ранішній газеті. Критика — велика сила, що виховує смак широкого глядача, не менше, як сам театр; критика зформовує критерії оцінки мистецького продукту в головах читачів, вона звертає увагу на істотне, відвертаючи увагу від другорядного. Хороша критика навчає сприймати суть, глибоку суть, а не дивитися аналітично. Вона теж до певної міри мистецтво, але до певної міри й наука; хороша критика завжди співтворча спектаклеві, вона набирає тим самим суб'єктивного відтінку, як усяке мистецьке, ц.-т. чуттєве узагальнення. У відношенні до спектаклю вона залишає завжди певне ціле враження. Вимагати від критика абсолютної об'єктивности — доктринерська нісенітниця. Особливо на найпередовіших позиціях впливу на маси — у щоденній пресі — там її завдання майже тотожне з мистецтвом: настроювати на певний лад у відношенні до мистецького продукту. Проте є речі, і речі найістотніші, що до них хороша марксистська критика безперечно мусить бути об'єктивною. Ми говоримо про соціяльно політичний момент у спектаклі і його оформленні, що витікає з певної об'єктивної театральної науки. Ця філософія спектаклю, про яку ми особливо радо хочемо почитати в журналах, розрахованих на більш усидливе

читання, аніж щоденна преса. Тут у щоденній пресі завдання критики — утворити для спектаклю і для театру такий резонанс, що відповідав би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії.

Хороша критика, нарешті, повинна розшифрувати шляхи розвитку театру і не тільки для читача, але й для самого театру. У мистецькому творчому процесі завжди є певна доля ірраціонального. Недарма один дуже великий радянський режисер сказав по секрету «собственно говоря, я и сам не знаю, что я делаю». Нашу критику, у всякому разі, ніяк не можна назвати хорошою критикою. Наша критика виховує критерій, смак? Нічого подібного! Масові сцени в халатно-нашвидку «состряпаной» виставі Блюменталя-Тамаріна прямо таки «великолепны и замечательны». Для справді майстерних масових сцен Тягна в «Жакерії» таких епітетів не знайшлося. Гра Блюменталя-Тамаріна, цього «душки» для провінціяльних підлітків — заслуговує в нашої критики тих самих, а то й більших похвал, аніж гра справді талановитих, свіжих і грамотних майстрів. Або візьмемо театр «Семперанте», що про нього там у Москві ніхто й доброго слова не скаже. У нас, у столиці України, вітають ось які рецензії! Я не можу їх процитувати, бо чорт би їх збирав оті самі рецензії, але всякий, хто цікавиться, може сам задовольнити своє бажання. *Ґастролі Зеркалової і Корнєва, цієї провінціяльної і малокультурної дрібности, — ось критерій хорошої гри, іноді навіть критерій хорошого спектаклю.* А коли, не дай Господи, прибутком від ґастрольних вистав зацікавлена якась організація (наприклад, Помдит, Червоний Хрест), от будь ця вистава найбезбожнішою халтурою — критика скаже: «Дивітеся і повчайтесь, це бо прекрасний спектакль»... Це винятковий цинізм, це непошана до самих себе. І коли згадка про театральну критику викликає завжди усмішку, — то й по заслузі.

У величезній більшості з театральними рецензіями в наших газетах не можна взагалі рахуватися. А коли рахуватися, то як з фактором, об'єктивно шкідливим, дезорганізуючим і деморалізуючим.

Наша критика і об'єктивність? Нічого подібного! Для цього в неї занадто мало часто навіть елементарного знання театральної справи, про орієнтацію ж у процесах розвитку театру не може бути взагалі ніякої мови. Коли суб'єктивність — то не співтворчого спектаклеві характеру, а спекуляція дрібним крамарським розумцем, що далі

перших чотирьох правил аритметики не пішов. Вона бачить дрібні помилки і сліпа для кардинальних, основних речей у спектаклі. Вона пише бали: п'ять, один, три з плюсом... Вона абсолютно не уявляє навіть, яке його місце і яка його роля.

І проте, критик об'єктивно все таки залишає певне враження від спектаклю, якось до спектаклю настроює. Коли він талановитий — та ще до того мова йде про театр з «патентом», його рецензія має тон абсолютно довірливий, наївно захоплений; недбайливо закинутою ногою, зневажливою усмішкою — ось чим дає він знати, що мова йде про спектакль без «патенту».

Рецензія Богуславського, про яку я казав, увійде в історію, як пророчистий символ. Нещасний «безпачпортний» український театр! Скільки їді, недовірливости, зневаги випало на твою долю від критики ґосподіна Синельнікова! От, наприклад, я, один із головніших контрабандистів «безпачпортної» української театральної культури, попав у Москву тільки весною 1923 року, тільки після прем'єри «Г а з у». Тоді лише вперше я мав змогу побачити вистави театру Мейєрхольда, що мені дуже подабались, і вистави «Камерного театру», які мені зовсім не сподобались. До того часу я фізично не міг бачити передового російського театру. На ґастролі в Київ у той час ніхто не їздив, а київський театр?.. у себе вдома — я кращі бачив! Яке ж було моє здивування, коли тут у Харкові — рецензії на спектакль «Г а з» обдарували мене, крім знищуючою погордливістю тону, ще й закидом у безперечному формальному пляґіяті від «Камерного театру», з додатком, що «биомеханики» в спектаклі «не меньше, чем у ее езобретателя Мейерхольда». Оце був номер! Шановний критик, очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх, що коли після імперіялістичної війни вперше зійшлися руські та західньоевропейські художники — вони констатували однакові маґістралі розвитку, що ними йшло мистецтво роз'єднаних довгими роками країв. Він не розуміє, що Креґ і Райнгардт, і клясика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагану приступні не тільки Мейєрхольдові в Москві, але й для нас — у Львові чи в Харкові. Як це не смішно, але для нього це «америка», він не розуміє, що в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві, всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інший. Це тільки був початок. Я міг би вам

показати рецензії, як от рецензія на «Джіммі Гіґґінса» в «Комуністі», де фальшовано дати московських постановок, щоб доказати залежність «Джіммі Гіґґінса» від московських театрів!

У «заимствовании» докоряють мені і в іншому місці, закидаючи, наприклад, однаковість у деяких принципіяльних розв'язаннях завдання в постановці «Д. Е.» Мейєрхольда і в моєму «Макбеті». Я не берусь заперечувати, що літаючі щити в «Д. Е.» та «Макбеті» те ж саме, що проведений через щити догін — і там і тут однаковий прийом, алеж критик мусів би перевірити; його обов'язок дізнатися, що «Макбета» поставлено на цілих три місяці раніше, ніж «Д. Е.». Не міг же я, режисер, в Києві знати, що буде через три місяці в Москві.

Це все дрібниці, дрібниці, дрібниці!

В серйозній компанії за таку дурницю, як якийсь там прийомчик, сперечатися не будуть. Дарма, що таким змістом заповнене театральне життя в Москві. Це дурниця, але що ж робити, коли ми живемо в такій обивательській атмосфері, і що ж робити, коли обиватель часто має вплив на театральну політику, коли обиватель від критики утворює біля театру атмосферу принципіяльної зневажливости, недовір'я і підозріння в пляґіюванні. Треба ж, нарешті, бути критикові настільки грамотним, щоб зрозуміти, що коли два театри в різних кінцях Союзу одночасно розв'язують однакове завдання, та ще й на схожу тему, — то може трапитися і формальна схожість, як це було, наприклад, і з «Напередодні» («Пролог») і «Петербурґом» у МХАТі. В обох постановках є один схожий момент. Там розв'язували мотив «Петербурзького туману», тут розв'язували мотив віддалености траурного спогаду. Грамотний критик повинен був розібратися, звідки ця паралельність, було б інтересно, просто академічно інтересно, як туман і далекість утворюють зовсім схожу форму, як вони в певній площі творчого процесу можуть викликати однакові відчуття. Але ні, наш критик дбайливо занотовує: цей прийом використано у МХАТі другому.

Він робить по суті те саме, що робила одеська критика, починаючи або кінчаючи майже кожну, зауважте — майже кожну, рецензію на наш театр словами: «Конечно, Курбас заимствует у Мейерхольда и Таирова, но...» і т. д. Що там грав ролю суб'єктивний політичний момент, у цьому нас переконує вся історія з українською оперою в Одесі. Але шановний критик з Харкова приносить об'єктивно полі-

тичну шкоду (діючи відрухово від общеруських атавізмів). Я не знаю, яке свідоме хотіння, свідоме відношення до українського театру згаданої більшости критики; я хотів би, щоб і ті, і інші факти такого роду були наслідком не тільки ще не пережитого атавізму, я хочу вірити, що вони переживуться, але одне мені все таки хочеться іноді зауважити від імени нового українського театру декому із наших критиків: товариші, коли у вас іноді трапляється погана звичка протекціонально похлопувати нас по плечу, так «бросьте это». Єсть бо в українському театрі приклади, до плеча яких вам не дістати, і — до чесної і все таки не безталанної роботи в таких диких обставинах, в яких ми перебуваємо — треба відноситися з належною повагою. А головне, киньте органічно якось розділяти на «Ми» і на український театр, не «Ми». Тільки бо тоді ви станете дійсним активом молодої української театральної культури, коли відчуєте, що Харків — це ваша столиця, що революція є ваше діло, а не назадництво, тоді тільки замовкнуть атавізми.

Те, що я так довго спинявся на критиці, зовсім не значить, що ми занадто переоцінюємо значення критики в театральній справі. Я знаю, що і серед українського громадянства не перевелося із віків рабства засвоєне недовір'я у власні сили. Я був свідком непристойних розмов про український театр і, зокрема, про «Березіль», що велися українською мовою, і, з другого боку, треба оговоритись і «даже» категорично, що є критика в нас, до якої не може відноситись усе сказане.

Це перш за все частина харківської критики та київська критика російською мовою. Критики ж українських київських газет — це переважно випадкові ґастролери з інших ділянок культроботи, і про них, як про щось постійне, з певним обличчям, говорити зарано.

Тепер час спинитися мені на вихідній точці, що завершує театральні факти, — на тому величезної ваги і значення факторові всякої театральної культури, що зветься г л я д а ч е м. Він у величезній мірі визначає театр і його форми. Коли він культурно однорідний, тобто, коли національна культура виразно і до кінця акцентована формою, змістом і інтересами певної пануючої кляси, його театр з правила буває в стадії розцвіту. В переходові епохи, як от наша, коли виведено із спокійної колії всі норми людського співжиття, форми продукції, коли перетасовано всі кляси і перемежені громадські угруповання, коли в

усталене, спокійне море февдальної ідеології та психології вперлася повна і жива сила нової кляси, нової філософії, нової суспільної моралі, звичайно, не може бути і мови про культурну однорідність нашого глядача. Тут відмінність не тільки поміж групами клясового порядку, — тут відмінність робітника від робітника, трудінтеліґента від трудінтеліґента. Наша культура, як певна однорідність, ще тільки в процесі становлення. Тому зараз надзвичайно легко покласти перший ліпший театр на «обе лопатки» заявою: «Це цьому дядькові не сподобалося, а цей робітник не зрозумів». Не можна пристосувати до нашої сучасности одну з тих вічних в лапках істин про театр, що повинен бути однаково зрозумілий і однаково приємний для всіх. Не повинен, бо не може. І довгий ще час, напевне аж до остаточного зформування нового комуністичного устрою, потрібні будуть посередні, розраховані на різні групи населення, форми театру.

Так воно на практиці і є. Кажучи про великі драматичні театри типу «Березоля», що нас у даному разі найбільше цікавить, ми особливо повинні зайнятись його глядачем. Хто ж той глядач? Це, поперше, робітничо-селянська інтеліґенція, робітничий актив і середняк, це трудінтеліґент, службовець і ВУЗівець — це та маса, на яку орієнтуються центральні драматичні театри. Алеж робітництво відвідує театр тільки в свято та перед святом, забираючи, головним чином, тільки середні, або дешеві квитки. ВУЗівці — це тільки ґальорка. А головну масу величезної більшости спектаклів складає різної масти трудінтеліґенція, службовці і звичайний дрібний обиватель і, навіть, НЕП... Вони то, головним чином, і диктують театрові свої уподобання, від них, головним чином, і залежить матеріяльний бік театру... По суті ці, ніби яскраво визначені соціяльні нашарування теж не уявляють з себе якоїсь культурної єдности, навіть у нутрі кожного угруповання, зокрема. В більшості ідеї пролетаріяту їм чужі, і до них вони відносяться завжди більш чи менш скептично, але радянську владу вони приймають, бо при ній можна жити та заробляти, як то було і в давні часи. Він навіть не монархіст, а просто обиватель і банкрот як представник культури, як носій певної ідеї. Він мімікрія, він спасає свою шкуру при всяких умовах. Не утворюючи ніякої нової форми життя, він і в мистецтві не може зрозуміти прагнень до нових форм і, через нього, до нового життя.

Дух конструктивности, властивий усякій творчості здо-

рової кляси, йому абсолютно чужий і незрозумілий. Конструктивізм у сценічному оформленні він може ще прийняти, і то тоді, коли цей перестає бути конструктивізмом, а робиться естетичною формою. В чистому вигляді конструктивізм для нього занадто умовний, а всяка умовність — це вже і є по суті патос. Він любить сире, натуральне, саму голу натуру, або, принаймні, її імітацію. Вабить його до театру не його мистецтво, а особистість актора; він любить голе м'ясо на сцені, безпосередню грубу емоцію, особливо в сентиментальних тонах, бо це інтерес його життя; він вічно і завжди споживає життя, але він його не творить. І от цей обиватель нарешті перекричав усіх.

За свої гроші він хоче мати своє мистецтво. І коли те, що йому подобається, часом подобається і робітникові, він ладен гукать на ввесь світ свою перемогу, між тим, як це сумне явище лише зайвий раз підкреслює те, як глибоко в наших робітників та комуністичної інтеліґенції сидить ще психологія, вкорінена буржуазією та февдалами. Але це закон: громадсько-психологічні процеси завжди спізнюються проти економіки і політики. Февдальний канон революції був повалений тільки через тридцять років після революції. Проте паралелі бути не може. Користаючись з досвіду того часу, ми вбачаємо процеси в їх взаємній залежності і, маючи ясну мету, хочемо ними керувати. Здобути ту масу публіки, мати аншляґи від міщанства і обивательства — найлегша справа. Якнайбільше сировини на сцену, якнайменше роботи, творчости, оригінальности. А для цього треба здати пролетарську позицію і попливти за водою.

Ось у цілому і в основному наша культура, театральна ситуація, за виїмком вузькоформальних питань, що їх тут зачіпати немає потреби. Тільки на фоні цієї картини можна розібратися в правильності чи неправильності шляхів театру, яким я керую.

Так от, говоритимемо про театр «Березоля». Що таке «Березіль»? Історично, це — продовження тієї лінії у відношенні до сучасности, яку намітив і три роки запроваджував «Молодий театр». Тільки «Молодий театр», вирісши під змішаним впливом клясики й модернізму, неоромантики й символізму, Ведекінда і Петера Альтенберґа, підо впливом цього оригінального, різностильного букета, що так прекрасно ілюструє культуру зарозумілого багатого буржуа при тодішній конкретній громадській обстановці, був театром еклектики і стилізації. Але до певної міри. До певної

через те, що стержнем його програмових робіт був той активізм світоприйняття і відношення до життя, що в той самий час розцвів у Німеччині у велику хвилю експресіонізму. Ця психологічна установка зародилася і тут і там під враженням розташованої в усіх кінцях світу незлічимої сили війська; то був час, коли на людину впливав не образ поодинокого, не побут з його дріб'язками, а великі здвигові лінії і безконечна вибухова динаміка.

Для експресіоніста Годлера це значило, що йшовши лісом, ви не бачите конкретного дерева, а лише ритм вертикальних паралель. Звідси в «Молодому театрі» замилування в масових постановках, де форма, як відомо, відходить від індивідуума. Звідси трохи експресіоністичний відтінок навіть у такій стилізації, як «Цар Едіп», а «безалаберна» імпровізація «Іван Гус» була безперечно першим експресіоністичним спектаклем у тодішній Росії. Постійний зв'язок із культурою довоєнної Европи мав «Молодий театр» тільки через малярство і музику. Італійські футуристи мали для «Молодого театру» менше значення, аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільше Сезан з його тенденцією до ємкости, до виходу із двомірности. Ґордон Креґ із своїм постулятом лінії в акторському мистецтві і актора зверхмаріонетки доповнює цю картину впливів, що при наявності певних суб'єктивних настроїв і певної зовнішньої ситуації (реакція проти натуралізму) складалися в той культ фіксованости, ухватности, конкретности, — перш за все, природно, по лінії жеста і мізансцени, — який і досі в поглибленому вигляді живе в «Березолі». Ось чому перехід до конструктивізму після останнього експресіоністичного екстрему, як от «Газ», був для «Березоля» природним і конечним. «Газ» — це була крайність тому, що далі загостреної піраміди тіл у виразі безпосередньої динамічности йти не можна. До речі, кажучи про експресіонізм, я маю на увазі не соціяльну і філософську орієнтацію німецьких експресіоністів, а певну формальну методу і певні психологічні змісти, що в свої історичні моменти виходять поза рамки клясів, як усяка масова психоза. Це все я кажу до того, щоб розбити певні фальшиві уявлення про «Молодий театр», як театр чистої стилізації, і щоб формальні шляхи «Березоля» пояснити в певній історичній перспективі. «Молодий театр» розкладав, деструктував ту частину буржуазної ідеології, що називається буржуазним театром. «Березіль» продовжував цю роботу, зв'язуючи її із змістом

аґітки протягом перших років свого існування. І тільки в одному «Березіль» являється діяметрально протилежним «Молодому театрові». «Молодий театр» розглядав мистецьку справу і свою роботу автономно і саму в собі, а «Березіль» ставить її в цілковиту залежність від економіки і політики, кладучи в основу своєї роботи її громадську доцільність. «Березіль» — театр революційний не тільки у формальному, але й перш за все, у громадському відношенні. В наслідок цього «Березіль» ніколи не зосереджувався виключно на своїй безпосередній мистецькій продукції, а ввесь час намагався і намагається у своїй роботі охопити всі ділянки театральної культури і впливати на них. Тому в перші роки його існування, спираючись на ентузіязм своїх співробітників, «Березіль» утворює шість майстерень, де виховується новий акторський молодняк і нова режисура. У всесоюзному маштабі «Березіль» загалом єдина організація, де пляново виховується новий режисер. Завдяки цій громадській установці «Березіль» завжди знаходив час для проробки теорії своєї роботи, так як і для принципів своєї майстерности, і тому він має, хоч дещо і в сирому вигляді, в розумінні плянової систематизації, свою методу акторської гри, акторського і режисерського виховання, режисерського підходу до ставлення, наскрізь ориґінальну, самобутню і своєрідну теорію, що логічно випливає з усіх послідовних етапів його творчости; більш того, в ділянці вузької техніки він розроблює і опрацьовує навіть свою термінологію. Ці досягнення «Березіль» не замикав у вузьких стінах свого колективу; навпаки, в Києві при своєму режштабі він організував клюбну станцію та методологічну ляборaторію клюбної роботи, які згуртували керівників драмгуртками всіх київських робітничих і червоноармійських клюбів, що дало надзвичайно прекрасні наслідки. При режштабі існував у перші роки праці «Березоля» цілий ряд станцій, що так чи інакше поглиблювали культурно театральну справу. Не обійдено було там навіть справи театральної української термінології, що при участі декількох членів Всеукраїнської академії наук виросла в доволі солідний матеріял. «Березіль» заклав перший на Україні театральний музей, віддавши його на піклування Академії наук, завдяки тому, що більшість театрів із дрібної гуртківської ворожнечі не хотіли надсилати туди своїх матеріялів. Станція сільського театру проробила свою роботу з хорошими наслідками, але вони, на жаль, лишилися на папері. Мандрівного сільського теа-

тру, організація якого доведена була до закінченої першої стадії, — підняти «Березіль» не міг, а підмога збоку не поспіла. Все це робив «Березіль», відриваючи карбованці від своїх мізерних коштів. Аджеж був, здається, час, коли «Березіль» отримував найменшу субсидію з-поміж усіх театрів на Україні. «Березіль» навіть спромігся, не дивлячись на все, видавати в свій час театральний журнал, звичайно, за рахунок харчів своїх робітників та їх ентузіязму. Все це говориться до того, щоб підкреслити суто громадський характер «березільських» установок. І вся ця робота мусіла розвалитися за відсутністю будь-якої допомоги. Своєю критикою безграмотности і некультурности тодішніх «вождів» українського театру «Березіль» здобув собі тільки неприязнь і ворожість.

Ця громадська позиція лягає, природно, в основу шляхів «Березоля», його мистецької продукції. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, коли нова кляса приносить новий зміст і накидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховавчу ролю. Лише в епохи занепаду, в часи вмирання кляси, що себе пережила, театр стає забавою, чистим відпочинком, розвагою. Звичайно, майстерне мистецтво завжди несе з собою відпочинок. Тепер це культурно-соціяльна установка, через яку пануюча кляса настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно на своє світовідчування і своє світорозуміння. Наука вчить нас, що мистецтво заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів і постійним повторюванням їх, добивається ці умовні рефлекси зробити постійними. Через мистецтво пануюча кляса формує всі шари націй на свій образ і подобіє. Тут справа в тому, щоб сьогоднішнє гасло завтра зробилося інстинктом, а начитаний світогляд — органічним світовідчуванням. Це світовідчування мусить оформлюватись у відношенні геть до всього: до простору, часу, роботи, моралі, етики, минулих епох, сучасности, майбутнього, до клясів, рас і націй. Театр пролетарської диктатури, як і взагалі мистецтво нашого періоду, — не може бути тільки пасивним відбитком економічних та суспільних процесів. Економіка і політика викликають нас на активне відношення й активне втручання в мистецтво і, через нього, у світові й місцеві події. Тому треба розглядати мистецтво в динамічному процесі передачі світовідчувальних ідеологічних змістів, а не в його статиці. Немає і не може бути ні стабілізації, ні повороту назад. На стабілізацію в мистецтві дозволяють собі на заході, де

у Франції панує неоклясицизм з Северіном на чолі, що кохається у «вічних» гармоніях та «вічних» симетріях (те ж саме, до речі, так гаряче ввесь час рекомендує для нашого мистецтва і т. Пельше). На стабілізацію може дозволити собі фашистська Італія, де неоклясика стала модою дня, хоч це й дивно, бо Італія, що завжди була музеєм старини, разом з тим культивувала і протест проти неї — футуризм. Але чи задовольняє нас наша культурна психологічна дійсність? Чи маємо ми право зменшувати нашу активність, чи маємо ми право стабілізуватись у мистецтві? Є певна дійсність, що велить нам її зміняти. Це не лівизна типу Арватова, який із своїми мистецькими установками військового комунізму лишається й досі в ролі відірваного від життя кабінетного доктринера. Ні, це та установка, що диктується конкретною ситуацією в розвитку наших культурних і суспільних форм. Немає догм, а є тільки теорія, що дає нам певність у нашій роботі і яку ми в праві зміняти, коли в новій ситуації цього вимагатиме наше основне завдання. Так само й у формальних виявах мистецької продукції, де нема забороненого, коли воно буде доцільне. В наш переходовий час нема й не може бути стилю, на якому ми могли б стабілізуватися. Бо стиль наш — це динаміка становлення, це динаміка формальних тенденцій у мистецтві, що так само шукають свого завершення, своєї повности, так же, як шукає їх наше життя в економіці та політиці. На Україні не можна і шкідливо говорити про реалізм.

В масі український театральний діяч ще просто не розуміє цього слова. Він котиться до звичайного безвільного натуралізму, до грубого нутра, до тієї первопочаткової аморфности, в якій порядок дає тільки п'єса, що по суті цілком протилежна тому прагненню до певних категоричних форм життя, яке характеризує нашу добу. Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріят шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневільних часів. Колосальне завдання виростає перед нашим мистецтвом змінити в корені світовідчування нашої відсталости. Тут не можна бути лише еклектиком і по-крамарському відважувати унції старих театральних форм. Тут треба добиватися сплаву старої буржуазної еклектики і нашого нового змісту в зовсім нову театральну форму однорідну й цілу, що маячить перед нами в далечині.

«Золоте черево» було карикатурою, в якій накреслився

той особливий театральний плян, що його не можна підстригти ні під ґротеск, ні під буфонаду. Це береться від нової не пасивної, життя зміняючої установки. І тому так мало, так дуже мало людей оцінило «Золоте черево» по суті; півтори рецензії та й по тому. Статтями задокументували це Микола Хвильовий та О. Досвітній, статтю якого ніхто чомусь не хотів надрукувати. Правда, «Золоте черево» був тільки незакінчений ескіз. Ориґінальне розв'язування ролі пейзажу подано сиро і випадково, звуковий монтаж, якому надано особливих нових завдань, — зроблено наполовину. В композиції п'єсу не перемонтовано, не вкорочено, суто ідеологічних моментів не загострено, так як це думалося в пляні. А проте «Золоте черево», навіть у такому вигляді, для дотепного і грамотного режисера виробничого театру могло дати методологічних харчів так років на п'ять. «Золоте черево» своєю незакінченістю стало прообразом усього нашого сьогоднішнього сезону. Коротка підготовка: всього півтора місяця і митарства з ВУФКу, що відпустило акторів, на яких шкуру ставився спектакль, майже в день прем'єри атмосфера скандалу, розчарування і перед і за рампою, яку так уперто роздмухувало наше обивательство, перспектива такої самої долі всякого серйозного постановочного замислу в майбутньому, — збила з ніг усю напруженість, увесь мажор витривалости й розмаху, з яким ми приїхали в Харків. І лише свідомість, що це тільки етап, — дала силу вийти із сезону з честю і не здаючи основних своїх позицій.

Я переконався, що в нас абсолютно не розуміють, яке значення має час для серйозної мистецької роботи. У нас натискають: «дайош» кількість, тобто, іншими словами: «дайош» більше та гірше, як то і слід у всякої принципово-провінціяльної нації. У нас не знають, що театр теж мистецтво, що продукт мусить бути виношений, дозрілий, продуманий, пророблений, не знають, що Ібсен двадцять разів переписував свої п'єси, увесь час їх переробляючи, що Флобер, щоб написати півтори сторінки, закреслив дванадцять, що Шопен тижнями підряд бився над одним якимсь пасажем. Те саме ми знаємо про Толстого, Турґенєва, де-Бюфона, Достоєвського й багатьох інших. Гоголь обробляв сцени місяцями й роками, а Врубель, здається, сказав: «Тисячу раз не виходить, а тисячу перший вийде». Мейєрхольд півтора року ставив «Ревізора», не багато менше затрачував він часу і на інші свої вистави. Репетиції «Отелло» у МХАТі почали в жовтні 1926 року, а

оголошують прем'єру на січень 1928 року. Так, це мистецтво! Це культура. У Росії прекрасно розуміють, що всякий центр опрацьовує директиви, методи установки та репертуар довгою, упертою, продуманою до кінця роботою, даючи методи й методологію провінції. Цей закон, обумовлений буржуазною централізацією, перейшов, як спадщина, і до нас. Ми це розуміємо і кажемо: «Не сміє бути в столиці, в центрі, що дає тон і характер театральної культури цілій нації, — не сміє бути театру, що кокетує із словом „виробничість”».

Тому і в цьому сезоні, мимо всіх несприятливих умов, ми воліли давати швидше сирові, недокінчені спектаклі, що грішили часом і зовнішньою неохайністю і внутрішньою незгладженістю; та проте в кожному окремому випадкові ми ставили перед собою важку проблему, у згоді з нашим уявленням про театральну культуру, ми воліли саме це, замість того, щоб давати гладкі поверхово концептовані спектаклики, щоб здобути похвалу обивателя. В цьому відношенні і такі п'єси, як «Седі», і такий плян, в якому поставлено «Седі» чи «Сава Чалий», не є ніякою здачею позицій. Це, щонайбільше, в деякому відношенні тактичний хід, зв'язаний з переїздом нашим у нове місто. Тактика наша цього року була розрахована на найбільшу непомітність переходу від компромісового театру, тобто, від театру імени Франка, до театру більш категоричного, до театру однієї строговитриманої лінії, — яким ми себе вважаємо. Подруге — ми хотіли собі завоювати право на дальшу роботу. А часом це здобувається тільки компромісом. І, нарешті, втретє — це було те, що ми мали зробити перші кроки до створення центрального театру. Як би тут не розкритиковували наш останній сезон, ми цілком спокійні. Все, що в даних обставинах можна було зробити для того, щоб вивести справу українського театру із провінціяльного тупика — не задихнутися при тому в компромісах, по змозі призвичаїти до себе глядача, не допустити, щоб цей рік пройшов для нас як мінус для внутрішнього розвитку, росту — все це ми, по мірі сил, зробили. І на майбутній сезон наші завдання мусять конкретизуватися трохи інакше. Ширше, глибше і вже по суті будівничої лінії. Подвоєна увага мусить бути звернена в нашій роботі на цю нашу повсякчасну тенденцію поєднання найглибшої ідеологічної концепції з зовсім простою, але не опрощеною образністю. На вимогу обивателя «занимательности» відповісти особливою гостротою, яскравістю

та міцністю форми. В репертуарі продовжувати намічену цього року тенденцію (власне, були випадки в нас і раніше) пророблення в наших методах тем і зразків усесвітньої драматичної літератури. Зробити ряд замовлень п'єс нашим драматургам і тим літераторам, що ще себе в драматургії не пробували, — на теми, що найбільш потрібні для сучасного моменту. Організувати біля нашого театру драматургічну лябораторію, ув'язану тісно з повсякчасною роботою творчого колективу. Деякі заходи для здійснення цього вже переведено. Поповнити склад трупи свіжими силами. Заснувати біля театру школу, студію акторського мистецтва (російські театри навіть у провінції мають свої студії, про столицю нічого й казати, у нас же нема нічого). На міцніші рейки поставити виховання молодої режисури. Провести плянову кампанію серед робітництва Харкова для притягнення його до театру і для налагодження відповідного відношення робітничого глядача до його театру.

Зв'язатися більше з профспілками. Всяким робом пособляти новим революційним колективам, що є в Харкові і часом підо впливом «Березоля» народжуються. Утворити серед них ту атмосферу шляхетного революційного суперництва, атмосферу жвавих диспутів, обговорювань і ініціятивности, — все те, завдяки чому Харків — столиця України — в майбутньому перетвориться у справжній центр театральної української революційної культури. Час уже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і підручників з драматургії, акторського та режисерського мистецтва, з питань техніки театру і т. д., включно, до термінологічного українського словника для театральної практики і до видання журналу чи бюлетеня, що штовхав би український театр на поступові передові позиції театрального мистецтва.

Український театр ховає в собі ті величезні сили й можливості, які з природи речі висовує нова кляса і з новими перспективами нація. Треба тільки скасувати шляґбавми обивательської інертности і дати йому дорогу.

Передрук брошури: Лесь Курбас «Сьогодні українського театру і „Березіль"». Промова на театральному диспуті в будинку ім. Блакитного, квітень 1927 р. — Бібліотека журналу «Вапліте», No. 9, Харків, 1927, 60 стор.

МАМОНТОВІ ПАРАДОКСИ

ПОРЯДКОМ ОБГОВОРЕННЯ

Лесь Курбас полемізує з Я. Мамонтовим, автором статті «Трагікомедія — жанр нашого часу», зокрема з його тезою про «естетичний монізм» у драматургії. Він дає свою інтерпретацію трагікомедії і навіть був би схильний долучити її до репертуару сучасного українського театру, коли б вона гумористично оцінювала наші слабості і нашу рабську спадщину.

Після прочитання заголовку «Трагікомедія — жанр нашого часу» (за підписом тов. Мамонтова, «Нове мистецтво», No. 4), перша думка: як жалко — Мамонтова присудили, мабуть, до довічної тюрми! Що інше на світі може примусити людину все життя писати одні трагікомедії?

Даремно Я. Мамонтов думає, що його теза звучить парадоксом.

Коли б вона була парадоксом, коли б несла в собі хоч би цю живість мислі, що в парадоксі приємна (особливо як ото нудотою повіє від нашого культурного життя), ми б подарували йому багато огріхів його «поточної нотатки». Подарували б йому й те, що він знається з поганими ерудитами, цитує кепських театралів, і ще й досі епатує гіршу частину нашої публіки. І те, що він без потреби ломиться в одчинені двері й після Ґете, Ґрільпарцера, Кляйста, Ібсена, Ведекінда, Шов і т. д. та щоденної практики всіх наших театрів доказує можливість і правильність, так би мовити «естетичного монізму» в драматургії. Подарували б і слабу, натягнуту доказову силу його арґументів вроді розцінювання *вартости* «жанру» для сучасности по «висоті» (чи «середньости», очевидно?) стилю (?); відкидання трагедії через її обов'язкову (?) монументальність (чому вона задля цього менше варта для нашого

часу?). Подарували б і те, що трагікомедії він приписує обов'язкову рухливість і контрастовість. І те, що, на його думку, особливий ґрунт для трагікомедії є (переважно, очевидно?) там, де є гостра боротьба двох антагоністичних світів (зараз і, само собою, у всіх періодах історії людства і т.д.?). І навіть те, що «в архітектоніці сучасного життя — трагікомедія основна форма». (Horrendum!) Тому що це мав бути парадокс.

Але не можна дарувати тов. Мамонтову того, що він дезорієнтує нашу молоду драматургію, від якої ми чекаємо так багато всебічно цінного, і найголовніше — не можна дарувати того, що він сам прийняв свій парадокс... всерйоз.

Що таке трагікомедія? Її суть?

Вузько:

Суть трагікомедії: філістерство, що хотіло б вилізти із своєї шкури, сягнути поза свою обмеженість — і не може. Проста розгадка в самій назві: йому трагедія — нам комедія.

Або ширше:

Трагікомедія має свій особливий аспект. Рівно посередині поміж трагічним аспектом трагіка й комічним комедіеписця. Аспект гумору. Іноді іронії. Чи одного й другого, бо вони близькі. Аспект — питання світогляду, точніше — плід зіткнення з певною темою. І коли не вірити всьому тому, що говорить Юліюс Баб (він, до речі, такий старенький і приватно має славу страшенного балакуна), коли не всім його теревеням вірити, то можна сказати, що справа зовсім не в матеріялі (що нібито має якісь автономні властивості), що матеріял є другорядне, secundus, і дає «ефекти» в цілковитій залежності від аспекту, в який попадає.

От тому ніяк не можна погодитися з твердженням, що «мистецька формула для соціяльних замовлень нашому театрові» є трагікомедія, тобто світ в аспекті гумору й іронії, тим більше що, як каже тов. Мамонтов, основи для «соціяльного замовлення» треба шукати в архітектоніці сучасного життя. Щодо цього, то, певно, має рацію тов. Мамонтов, бож відомо, що трагікомедія розцвіла в часи всебуржуазного тупика в Европі і початку розкладу буржуазії. В цьому ділі майстрами були Ведекінд і Бернард Шов. І, як відомо, багато сучасних европейських драматургів часто пописують трагікомедії.

Тут уже остаточно стає ясно, і я в цьому більш ніж певен, що тов. Мамонтов просто не те сказав, що хотів

сказати. Адже він, як усе наше мистецьке покоління, конденсує в собі післятюремні (ніяк не придумаю простішого слова) настрої нашої країни, і очевидно, не думає, що тюрма нас зламала настільки, що тільки гірка іронія нам зісталася, як окуляри для споглядання світу.

Вся історія вийшла, мабуть, з того, що в цій статті тов. Мамонтов неначе якось механічно думає, при всій неясності його формулювання одно враження безперечне, що трагікомедія — це шитво із трагедійних і комедійних моментів, а не певна категорична, хоч складна й жива, єдність.

І так вийшло не грецьке «парадоксон», а інше латинське слово.

Все це не значить, що трагікомедія — форма, для нашої сучасности недопустима. Я думаю, що трагікомедія, яка гумористично поціновує слабості нашої буденщини, іронічно поціновує психологічні занози від нашої рабської спадщини, коли їх розкриття чимсь важливе, — така трагікомедія дуже бажаний гість на нашій сцені. Але звідціля до «жанру нашого часу» дуже далеко. І далеко до трактування всякої теми, яку дає сучасність у трагікомедійному дусі.

Гість бажаний, але не щодня. Бажаний, коли він говорить від нашого революційного покоління (дарма, що не вся критика однаково його зрозуміла).

Але якраз у ці роки — чи знаєте, товариші драматурги, який жанр найбільш потрібний як «жанр нашого часу»? Маєте (без претенсій на рецепт, а так — «парадоксон»): Бюхнер, розвинений як формальний ключ, Джек Лондон північних і морських оповідань — як домінанта світовідчування. Іншими словами (без парадоксу): безапеляційна афірмація життя, боротьби, творчости, активности. Без огляду на ефемерну змінність перипетій всесвітньої визвольної боротьби, на хвилеві слабості нашого будівництва, для відпору багато дечому близькому болючому, що заважає нам. Кому з вас, товариші драматурги, удасться такий жанр, хто з вас найкраще зуміє викликати до життя в нашому глядачеві самопочуття його особистої й колективної сили, і почуття самоповаги, тобто того, від чого нас здавна старалися відучити? Я здогадуюсь, але не скажу.

P. S. Не до речі, але між іншим. В No. 9 «Нового мистецтва» симпатична й бадьора стаття тов. Мамонтова. Чи добре усвідомлює собі тов. Мамонтов значення

слова «аматорство»? Коли мова йде про Куліша, Йогансена, Смолича, Рубінера, Бехера, Копиленка, мене й інших, що склалися на «Жовтневий огляд», то, по-моєму, слово «аматорство» зам'яке. Треба б покріпше. Поправтеся.

«Нове мистецтво», ч. 10-11. — Харків, 1928.

ТРЕБА ПЕРЕМІНИТИ ОКУЛЯРИ

Ця стаття викликана, найперше, суперечкою з українським драматургом і театрознавцем Яковом Мамонтовим з приводу трагікомедії, як жанру сучасного українського театру і, безсумнівно, виникла після вистави «Народнього Малахія» Куліша в «Березолі». Але вона далеко переросла рамки лише відповіді. Мамонтов обвинувачував «Березіль» в застосуванні реального конструктивізму в оформленні, в реалістичній трактовці сюжету та персонажів, в наближенні п'єси до кінофільму та в синтезі мистецької композиції цілої вистави. Заперечивши ці твердження Мамонтова, Курбас розвинув свої твердження і, перш за все, щодо експресивного реалізму, який викликаний ходом стабільних тенденцій в европейському сучасному мистецтві з напрямком «нової речевости». Під експресивністю взагалі він розуміє методу виявлення поза речами й людьми глибшої суті, суті з певною перевагою активного, деформуючо-будівничого революційного моменту. Деклеруваням експресивного реалізму (в умовах поголовної реалістичної нерозберихи в українському театрі) треба було загострити абсурдність такої напрямкової однорідности, щоб, викликати саме поняття реалізму на сторінках преси. В більшості випадків сучасний український театр — це ще непереоране хуторянство, амальгамоване всіма суперечними впливами та безпринципною погонею за успіхами. Їх «реалізм» — не більше, як вигідна квартирка для старорежимного, психолого-побутовізму. Такого стандарту, якого вимагає Мамонтов в театрі покищо немає, є щось еклектичне, навіть більше того, що він сказав. Курбас закликає не вимагати «ізмів» від режисерів. Театральне життя стоїть перед зміною, пов'язане із зростанням пролетаріяту в культурно-творчий процес. Жовтень в театрі лише наближається. Це є певна форма політизації театру, що її теж пропонує сучасний німецький режисер Єснер. Українським режисерам — на думку Курбаса, — треба усвідомити свою роботу, вимагати від них виведення більшости українських театрів з їх безнадійної формальної ситуації, але й не вести до стандарту, який треба виполювати. Треба перемінити окуляри. Через окуляри вчорашньої естетики

в новій ситуації можна легко заблудитися. Мамонтов дивиться через старі окуляри. Для нього, якщо немає ілюзорного павільйону — то це буде конструктивізм, а питання методи гри актора перестало бути його вимогою.

Трудно диспутувати з тов. Мамонтовим. Деяка практика про це мене повчає (наприклад, суперечка з приводу трагікомедії як жанру нашого часу).

У своїх відповідях тов. Мамонтов любить сердитись. Сердяться завжди ті, хто неправі. Я боюся, що й у даному випадку я нарвуся на гостру відповідь, але до цього звикаєш.

Труднувато диспутувати з т. Мамонтовим ще й тому, що в нього дуже вигідна звичка: свої комбінації висувати як факти, що існують об'єктивно. Наприклад, де й коли, це мене дуже цікавить, було написано щось таке, що дало б право тов. Мамонтову говорити: «І щоб не говорили за реалізм такого ставлення, як, наприклад, «Джіммі Гіґґінс» в «Березолі», глядач цьому не повірить». Або, напр., такий камінець у наш город: «Про експресивний реалізм, що в романтичному пляні». Коли на таких арґументах будується вся система статті, то це може й вигідні докази для виводів тов. Мамонтова, але диспутувати з цим все ж таки важко.

І, нарешті, багато дечого буває в статті тов. Мамонтова, чого я, скромний у к р а ї н с ь к и й режисер, просто не можу, не здатний зрозуміти. Напр., «конструктивізм сполучається з реалізмом за допомогою динамізму» і т. п.

Але я турбуюся не так за тов. Мамонтова, як за того режисера, що його в такому добродушно впевненому тоні повчає тов. Мамонтов. І крім нього турбуюся за всіх цих громадян, для яких справа диференціяції, за формальною ознакою наших театрів, вискочила за останні місяці як справа надто актуальна, за цих громадян, що очевидно статтю т. Мамонтова проглянули з великим зацікавленням.

За тов. Мамонтовим уся мистецька робота всіх наших театрів базується зараз на єдиному стандарті. Він доводить: «Хай мені назовуть хоч один мистецький принцип, чи хоч би театральне завдання, напр., сьогоднішнього «Березоля», що їх заперечували б теоретично інші державні театри». Так само він говорить про п'єси. І звучить те, як бачите, дуже переконливо. Справді бо, коли ж ми чули, щоб бували суперечки із-за формальних питань на наших диспутах чи в нашій пресі? Проте хоч і чули, не важливо.

Важливо те, що тов. Мамонтов не спробував перевірити своїх тверджень, поставивши питання навпаки. «Чи єсть у наших сучасних театрах такі мистецькі принципи, такі театральні завдання, яких би не заперечував «Березіль», не тільки теоретично, а навіть зовсім практично?» — «Чи єсть у репертуарі «Березоля» такі п'єси-постави, що зовсім об'єктивно не могли б піти в інших наших театрах?». Коли б тов. Мамонтов так перевірив преміси своїх тверджень, може б і не було самих тверджень, і в усякому разі тов. Мамонтов не змішав би в одну кучу безпринциповости та еклектичности інших театрів з «Березолем».

Ми розвинемо це на дальшому.

За тов. Мамонтовим сучасний театральний стандарт окреслюється досить виразно 4-ма типологічними рисами.

Це, поперше, «реальне конструктивне виоформлення сцени». Зауважте, це стосується до всіх наших театрів, стосується також і до «Березоля».

Я не знаю, як це просто розуміти. Сказати, що декорація, де графічним ключем здекомпонований пейзаж, що, одним словом, декорація «Народн. Малахія» має взагалі щось спільне з «реалізмом» чи з конструктивізмом, сказати, що двоплянова система ширм з вип'яченою фактурою матеріяльного середовища це єсть конструктивний реалізм, зарахувати до цього принципу оформлення «Жовтневий огляд», «Фієско», «Алло на хвилі», «Король бавиться», «Мікадо», «Седі», «Золоте черево», «Пролог», «Гайдамаки», «Макбет», «Джіммі Ґіґґінс» і нарешті, «Газ» треба мати надзвичайно виключну сміливість, або треба добре бути впевненим у наївності своїх читачів.

Отже це не на «крайній випадок», коли «кількість переходить у якість, і можна помітити різницю театральних напрямків», а це істотний основний доробок, мистецький доробок «Березоля». Повинен тут тов. Мамонтов погодитися, що і тут «Березіль» з його схемочки випадає? Чи ні?

Друга риса, що входить у систему тов. Мамонтова, це «діялектично-реалістичне трактування сюжету і персонажів». Сам тов. Мамонтов признається в тому, що він, крім діялектичности, признає і «діялектичність» і що наші театри до справжньої діялектичности в методах ще дуже далекі. Значить, тут розуміється якийсь спрощений, примітивний вид діялектичної методи, що за тов. Мамонтовим ув'язується якось з реалістичним трактуванням. Я за діялектику не сперечаюся, тим більше, що її можна, як бачимо, дуже широко розуміти.

Але щодо обов'язкового реалістичного трактування сюжету та персонажів, то й тут «Березіль» із «схемки» мусить випасти. Мусить, бо як би цього не хотілось тов. Мамонтову, він мене своїми арґументами не переконає так довго, поки я бачитиму на сцені «Березоля», а почасти, хоч і не завжди дуже виразно, по деяких інших українських театрах, як у сценічному виведенні образ «реалістичного» світу часто рветься, а то й зовсім нівечиться в переключенні у зовсім ірреальний плян, в якому звучить і грає зовсім інша суть і зовсім інша реальність, аніж та, якою вульґарно визначається «реалізм».

Коли хочете, це навіть велика штука довести реалістичність трактовання персонажів у таких п'єсах, як, напр., «Мина Мазайло» (яка ж різниця тоді поміж трактованням ролів у п'єсах у «Березолі» і, напр., у театрі ім. Франка).

В якому жахливому оточенні нерозуміння і повної неорієнтованости доводиться працювати «Березолеві», коли за «реалістичне» вважається «Народній Малахій», «Жовтневий огляд», «Пролог» чи «Бронепоїзд»!

Так само дико мені читати, що для «Березоля» типова третя типологічна риса, тобто «сильна динамічна зарядка п'єси з наближенням до кінофільму». Був період (іменно період барикад), коли «Березіль» перемагав романтику урбанізму, алеж пришивати таке визначення до хоч би однієї з робіт «Березоля» за останні роки, це не більше як «розтікання мислею по древу», від якого тов. Мамонтову слід було б у статті раніше застерегтися.

Зістається 4-та риса — це синтетична мистецька композиція цілої вистави. Але це визначення форми сучасного театру (коли тов. Мамонтов над ним замислиться) буде стосуватися і для нього до таких глибоких основ театральної епохи, в світовому розумінні, що робити з нього специфікум переходового стандарту він сам відмовиться.

Іменно маючи на увазі статтю тов. Мамонтова, я дав на художньо-політичній раді цього року пояснення з приводу декльярованого мною в свій час експресивного реалізму.

Справоздання про цю раду подано до того схематично, що про це там навіть не згадано. Тому я розвину цю справу тут.

Термін «експресивний реалізм» не є моя вигадка, це ж була б погана рекомендація, думає тов. Мамонтов, бо я український режисер (да простить йому Будда, що він так невпопад розперезався!); це термін, яким один німецький

критик (т. Мамонтов стає уважніше) визначив увесь європейський (СРСР включно) післяекспресіоністичний театр. Було б навіть простимо, коли б, шукаючи більш-менш вичерпливого визначення методи «Березоля», я цей термін зв'язав з усією своєю роботою за останні 2 роки. Я беруся в іншому місці це розвинути ширше. Але в даному разі я навіть не ставив це собі за мету. Я був під враженнями стабілізаційних тенденцій в европейському мистецтві тих років, тенденцій, що виросли на ґрунті відносної капіталістичної стабілізації в Европі. Я бачив, що в той час були дуже виразні стабілізаційні тенденції і в нашому мистецтві.

Знайомство з модним тоді за кордоном напрямом «новою речевістю» вразило мене, як певна небезпека для нас і, очевидно, все це не могло мене залишити пасивним.

Загальний крик за реалізм такий характеристичний для того часу, коли здавалося, що ми на межі реакційного заспокоєння, потреба нового якогось настановлення, після періоду оперування загальностями і формальними абстракціями, примусили мене на 1-му театральному диспуті, два роки тому, боронити гасло, що революція і для мистецтва ще не скінчилася, як не скінчилася і для культури, — гасло скероване проти стабілізації.

Реалізм, що на короткий час став модою смаку, треба було не обминати, а підмінювати, тому, що тяга до «реалізму» на фоні нашої революційної дійсности була з'явищем реакційним.

Не находжено імпульсів у сучасному для реалізму нашого часу, часу пролетарської революції, і під цим прапором пролізав на сцену звичайний театральний «ахрр», запозичений у мистецтва буржуазного занепаду, штампований нібито реалістичний шабльон. Не будучи дуалістом, я розумів під реалізмом у той час саме те, що тов. Мамонтов розуміє під експресією. А під експресивністю в з'явищах я розумів і розумію те, що розуміють під цим терміном усі, здебільшого післяекспресіоністичні теоретики мистецтва, тобто (в пристосуванні до пролетарського настановлення) методи виявляти за речами, людьми, з'явищами глибоко приховану ту суспільну клясову суть, яку виявити в певній філософській і чуттєво-емоційній формулі було, єсть і буде одне з основних завдань кожного мистця. Під експресивністю я розумів і розумію певну перевагу активного, деформуючо-будівничого, революційного моменту, що комбінує й оцінює перевагу над безвідносною

в досвіді нашому («залізо тверде»), начебто абсолютною, концепцією реальности.

Ця декларація була зв'язана з моєю програмовою роботою над п'єсою Бюхнера «Войцек», якій, на жаль, не довелося побачити світу, з роботою, що втілювала цей принцип у чистому й дуже виразному, на мій погляд, вигляді.

І другий ще момент впливав на деклярування експресивного реалізму, це вже з хитрости (не з тієї дурнячої, яку й мені приписує тов. Мамонтов у відповідному місці своєї статті). Хитрість зводилась до того, що в тій ситуації поголовної реалістичної нерозберихи в українських театрах треба було загострити абсурдність такої напрямкової однорідности, щоб викликати саме поняття реалізму на сторінки нашої преси, на переревізування його на дискусійній трибуні, треба було справу довести до абсурду. Навіть «Березіль», театр очевидно відмінний у своїх методах роботи від інших театрів, навіть той театр заявив себе реалістичним! Це все для пояснення. Коли б я тут хотів давати відповідь за «Березіль» на загальну вимогу про самовизначення, певно доводив би, що визначення методи експресивного реалізму для «Березоля» зараз не дійсне, воно уже не вичерпує нашої методи роботи, воно виконало своє завдання в розвитку «Березоля», як фіксації його внутрішніх методологічних зрушень, як певний коректив, що не дав «Березолеві» зійти на небезпечні збочення, одірватись від глядача, але зараз воно для нас не дійсне.

Усім сказаним я хотів добитися, щоб перш за все вилучити «Березіль» із того концерту української театральної дійсности, що в руках крутійського дириґента тов. Мамонтова виглядає нібито он як. Але, подруге, куди важливіша справа з'ясувати — чи до інш. українських театрів стандартна теорія тов. Мамонтова має рацію.

Далеко важливіше з'ясувати в основному хоч би стан справи самовизначення формального в українському театрі і розкрити справжнє обличчя того, що є формальна методологічна дійсність сучасного українського театру. І далеко важливіше виявити коріння й обставини погляду тов. Мамонтова тому, що його устами, його словами, як я їх чую, говорить далеко ширший, навіть дуже широкий, громадський комплекс, комплекс, що сягає від «Нової ґенерації» (No. No. 8 і 9 за 1929 р.) до зовсім штампованих обивателів включно.

Отже, що таке обличчя наших театрів як певної форми, методи, стилю, що воно таке, звідкіля воно взялося? Безперечно, ми маємо тут справу із з'явищем зовсім органічним і з комплексом, що ніколи не був протрушений певною принциповою чіткою методологічною аналізою. За невеликими, звичайно, винятками, наприклад, тов. Василько, що перші свої кроки ставив у «Березолі» в період його початкового самонавчання, що виніс із «Березоля» деяку звичку й тягу до точности своїх методологічних формульовок і до певної чесности в тому, щоб їх дотримуватись, хоч і в його театрі не все гаразд.

В більшості сучасний український театр — це певною чіткою культурою непереоформлене хуторянство, амальгамоване всіма суперечними впливами, що їх так багато було в театральному житті Союзу кілька років тому, амальгамоване в певну грубу, претенсійну, формально-компромісну, суроґатну страву.

Їхня погоня за успіхом перш за все і за всяку ціну — та безпринциповість, що виникає звідси, прилипання до обивательського смаку, ріднить їх по суті навіть з «Гаркунами-Задунайськими».

Адже був в історії українського театру факт, коли трупа Суходольського чи Гайдамаки, граючи в Дніпропетровську (тодішньому Катеринославі), мала величезний успіх в той час, як високомистецький театр Садовського та ще за участю славетної актриси Заньковецької, одночасно граючи в Дніпропетровську, прогорів.

Воістину історія повторюється. Повторюється не лише в безкритичній самозакоханості, але й щодо формальної нерозберихи й неохайности та часто й безграмотности. Повторюються різнобарвні електричні лямпочки в гаремі султана XVII ст. в історичній мелодрамі з натуралістичнопобутовими акцептами («Маруся Богуславка» — трупа Колесниченка, Київ, 1920 рік).

Може, у змінених обставинах інший костюм (деякий поверховий блиск зовнішнього театрально-культурного моменту) заважає побачити суть, але для тих, хто захоче подивитися в корінь речей, те, що я тут кажу, буде зовсім зрозуміле.

Більшість наших сучасних театрів, правда, доходила все ж таки до певної грубої і загальної орієнтації по лінії стилістичній, але це формулювалося так: «Говори так, як в „Царі Едіпі"» або «грай так, як в „Горе Брехунові"».

Але до справжньої чіткости у мисленні й сьогодні досить далеко.

Їхній «реалізм» не більш як вигідна квартирка до загальнозрозумілого, звичайного для глядача старорежимного психолого-побутовізму, до того життє-правдоподібного соусу, в якому вигідно плаває натуралістичний актор, і актор, як певна індивідуальна маніра.

В кращому разі це вихолощеність маски, як у мелодрамі. Конструкції на сцені принципової зміни не внесли. Вони не зачепили методів гри актора. Цей мезальянс старого з новим, такий популярний у всесоюзній провінції, ніяк не дає права на утворювання терміну «конструктивного реалізму» поскільки, так звані конструкції на сцені є тільки умовність, що просто існує як самостійна паралеля при незачепленому старомодно-дилетантському «реалізмі» в актора.

Перед кожним сезоном репортер примушує нещасного режисера пріти й говорити часто зовсім невідповідні речі про плян своєї роботи.

Критика і здезорієнтований обиватель кричать йому: «самовизначайся», «скажи, який ти ізм» і, звичайно, як наслідок виходить велика плутанина.

Це й примусило мене, між іншим, на художньо-політичній раді цього року виступити з пропозицією не вимагати «ізму» від наших театрів. У цій конкретній заплутаній ситуації, про яку була мова, справа ще зовсім неприємно буде заплутуватися. Та до цього я ще повернуся.

Взагалі щодо схеми, яку висунув тов. Мамонтов, то я вважаю, що навіть такого стандарту, який він знайшов, у наших театрах покищо немає. Є щось еклектичне, ще більше аніж сказав тов. Мамонтов. Навіть протилежне тому, що він говорив.

І не вникаючи в причини — від лінощів чи невисокої культури багатьох наших режисерів, не вникаючи в причини іншого зовнішньообивательського порядку, деяка непевність щодо свого «ізму», навіть більше, певна неохота орієнтуватися в ньому *по чисто формальній лінії* — в наших обставинах, характерних для всього мистецтва всього Союзу, в обставинах, що типові для періоду соціялістичної реконструкції, треба сказати, що український театр зараз щодо цього зовсім у нормі.

«Ізм», тобто напрямок у мистецтві — це завжди вияв тенденції в бутті кляс, суспільних груп і прошарувань. Це завжди діялектика громадсько-психологічного процесу. І

зовсім інші закони і тенденції приходять до слова у мистецтві країни Рад, у наш піднесений і напружений момент.

Зовсім інші тенденції виявляються в сьогоднішній період пролетарської диктатури, аніж це було типово для передвоєнного періоду, загострення капіталістичних суперечностей і зовсім не є і не може бути характеристичним для нашого часу ця спонтанічна, своєю природою формалістична спрямованість на диференціяцію до кінця, до останньої можливости світовідчувального, тобто формального штандпункту в мистецтві, що виповнювала масою «ізмів» творчість мистців від Сезанна до мерзистів.

Адже треба не розуміти процесу, який завершується, щоб не збагнути, що ми стоїмо зараз на межі величезних змін у всьому нашому театральному житті, перемін, зв'язаних із вростанням пролетаріяту в культурно-творчий процес... Треба орієнтуватися, треба бачити, що тільки, можливо, тепер по суті відбувається справжній Жовтень в українському театрі, Жовтень, що віддає культурно-творчий процес у руки кляси-завойовника, що завтра радянський театр у всьому Союзі буде виглядати зовсім відмінно, що тенденція спрямовує мистецький процес до якоїсь невідомої стилістичної уніфікації, що, може, ми стоїмо напередодні здійснення того, що в постановах партії з приводу літератури висловлено словами: «Стиль відповідно до епохи буде утворено, але він буде утворений і н ш и м и м е т о д а м и і рішення цього питання ще не накреслилося».

І невже, нарешті, не ясно, що стилістична ситуація на сьогодні остільки ж романтична, оскільки реалістична, настільки пронизана методами конструктивізму, як і методами експресіонізму, що заварилося велике діло, із якого невідомо, яка утвориться нова форма.

Може вже накреслилося те, що вчора було неясне, і тільки не знайшлись ще люди (і може їм зарано з'являтися), що могли б відшукати у сучасних мистецьких процесах контури прийдешнього.

Можливо, що Жовтень у театрі тільки наближається. А те, що досі в нас під Жовтнем у театрі розуміли — є ніщо інше, як відповідна до наших умов форма тієї політизації театру, що ще навіть на рік раніш, аніж у нас у Союзі, її проклямував у Німеччині режисер Єснер. Зовсім не страшно, що формальній театральній ситуації у Союзі важко, а то й неможливо дати чітко диференційовану клясифікацію.

Адже ми знаємо періоди в історії мистецтва, що при

всій формалістичній програмності шукань і досі не мають усталеного «ізму», що визначав би їхню стилістичну суть.

Від Сезанна до Ван Ґоґа, від Матісса до Ґоґена був період, коли серед яскравих суто формальних шукань, різнорідних і розбіжних визначено єдиний перелом у мистецтві, а жодного «ізму» для них ще не знайдено. І взагалі, більшість напрямків у мистецтві, що лягли вагою на його історію, названо певним «ізмом» після вже виникнення напрямку і хрестили їх зовсім не ті, хто їх творив.

Або період, який ми переживаємо в театрі — є найскладніший процес, якого скороспеченою формульовкою стандарту не охопиш і не вияснищ (і тоді тов. Мамонтов неправий, розглядаючи цей процес, утиснувши його в неприродне для нього статичне становище, шукаючи його розв'язки в типових для вчорашнього дня категоріях), або український театр зараз (як і ввесь театр у Союзі) є мертва полоса, чого ніяк не можна погодити із такими багатьма яскравими фактами сьогоднішньої театральної творчости, що залишають далеко за собою не тільки театральний закордон, а й дореволюційний театр у країнах театрального СРСР.

Не «ізмів» треба вимагати від наших режисерів, це помилкова вимога від учорашньої мистецької ситуації і з виїмкою дальшої плутанини не дасть ніяких позитивних результатів.

Наші режисери здебільшого талановиті люди, яким при всіх їхніх хибах не можна відмовити в бажанні усвідомити свою роботу. Тому не треба їх збивати неістотними вимогами.

В нашій ситуації диференціяція театрів мусить піти за зовсім якоюсь іншою ознакою, чи то за типом підготовлености глядача (до якого театр прив'язаний), чи то, як раніш траплялося — будуть існувати різні школи, в яких різниця обумовлена специфічними льокальними чи індивідуальними причинами, чи може ще як інакше. Але в усякому разі, театр найближчими роками мусить бути в своєму основному настановленні єдиним, мусить виходити від єдиної клясової філософії і єдиного світовідчування, і, коли шукати аналогій, то їх швидше можна знайти у мистецькому середньовіччі чи в часах Відродження, аніж у пізньобуржуазній, густо диференційованій формалістичній полосі.

Треба погодитися, що мистецький творчий процес «не є рівноправне взаємодіяння всіх елементів, а робить конеч-

ною підкресленість, акцентованість групи елементів і деформацію решти».

Треба нічого не розуміти в нашій мистецькій дійсності мистецьких процесів, що в нас відбуваються, щоб не знати, що саме формалістичний момент їхньої домінанти з провідної групи елементів сучасного мистецтва усувається і в загальному комплексі мистецького факту деформується.

А ось чого треба вимагати від наших режисерів, ось що з а в ж д и оправдана вимога, — вимога, що єдино може, не заплутуючи, вивести більшість наших театрів із їхньої безнадійної формальної ситуації. Це на сьогодні вимога, в кожному випадку, мислити чітко, категоріями свого ремества, працювати чітко, певними вичерпливими методами в усякому випадку своєї практики, не турбуючись зовсім про те, який загальний стиль випливе, як обличчя їхніх театрів. Цей стиль виникне сам із усіх тих передумов, якими оточена робота сучасного театру, і від політики партії в цій справі, і від безпосереднього впливу робітничих мас, від проблеми об'єктивно обов'язкової на сьогодні (соціяльне замовлення), певного кола тематики, проблеми активістичности театру, що на сьогодні вже й поза «Березолем» з кожним роком усе більше стає в українському театрі фактом.

Що безперечно в цьому, в основі єдиному театральному процесі наших днів, будуть спільні характерні риси, що своїм спільним типом наші театри будуть відрізнятися від театрів інших епох, що зовсім не значить, що їхня робота буде протікати в якомусь то стандарті. Тенденції до стандартности, тенденції до шабльону театр революційної кляси мусить поборювати не тільки в себе у своїй роботі, але мусить їх виполоти і в своїй драматургії. Треба підходити до такої складної речі не з поверховими комбінаціями від критеріїв вчорашнього дня, бо ця ділянка здеформована, здеформована в тому ключеві, що був дійсний для буржуазно-індивідуалістичного мистецтва, а треба підходити до нього з глибокою аналізою, без ніякої упередженности, на зразок естетсько-формалістичної, підходити з глибокою аналізою сучасного мистецтвознавця.

І вже в жодному разі не дозволено, навіть на нашій провінціяльній своєю культурою Україні, в таких складних питаннях рубати з плеча вигідно й легко для своєї «концепційки», підтасовуючи факти і поняття.

Треба перемінити окуляри, через окуляри вчорашньої естетики в нашій новій ситуації легко можна заблудитися. Бо з перекручувань, навіть незумисних, стандарту не зліпиш.

Коли вчитатися в статтю тов. Мамонтова, то видно одне — в с е, щ о н е є і л ю з о р н и й п а в і л ь й о н — це конструктивізм.

Як це по-обивательському характерно і як неждано від одного із кращих наших спеціялістів у справах драматургії, такої близької до театру.

Як характерно, що основне в питанні методів театру, тобто питання методи гри актора, цілком випало з числа компонентів стандарту тов. Мамонтова. Адже трактовка персонажів (коли б її навіть правильно для наших театрів визначив тов. Мамонтов) — це ще не єсть метода гри. Старі звички мислення, старий смак зіграв з тов. Мамонтовим погану гру. І ввесь зміст статті дуже й дуже не дає тов. Мамонтову права до того тону, з яким він, узагальнюючи всі наші театри, про них говорить.

Щоб цей молодий режисер, що до нього тов. Мамонтов адресує свою статтю, щоб цей юнак, що, очевидно, дуже вірить тов. Мамонтову, щоб він у своїй орієнтації не зійшов на манівці, я хочу йому запропонувати не вірити тонові тов. Мамонтова. Тов. Мамонтов не зумів стати над процесом театральним, проаналізувати його і знайти справжній його живчик, справжнє серце, він плентається у зовсім неістотній для цього процесу категорії.

У нього на носі старі побиті окуляри, через них він ніколи не догляне справжнього обличчя нашої мистецької дійсности. І ще одну пораду хотів би я дати юному адресатові: ніколи не вмовляти людей, що один більше за 20, що «Яблуневий полон» типовий і вичерпливий, а 20 інших вистав значення не мають.

Подруге, ніколи не мішати гороху з капустою. Це з приводу надання «Березолеві» рис питомих нашій театральній провінції, а ніяк не питомих «Березолеві».

Потретє, не перекручувати фактів, щоб не трапилося такої оцінки на його адресу, як її делікатно висловив тов. Мамонтов на адресу наших українських режисерів: «Плетуть дурниці і не бачать, що король голий». Може король до того ще й голий, але окуляри треба йому перемінити — це поза всяким сумнівом.

P. S. Звичайно, всякі прогнози дискусійні і для їхнього автора.

«Радянський театр», ч. 2-3. — Київ, 1929, лютий-березень, стор. 36-42.

«АЛЛО, НА ХВИЛІ 477!»

Лесь Курбас пише про перше ревю на українській сцені, форма якого «старіша за епоху буржузного розкладу». В «Алло, на хвилі 477!» введено українські коломийки, які мали стати українською естрадною формою, а сама постановка в «Березолі» — підготувати ґрунт, щоб створити український театр легкого жанру.

У тематиці вистави театр навмисне торкався найбільш «небезпечних» моментів нашого побуту, щоб намітити розв'язання справи театру легкого жанру в усій ширині, а не шляхом боязкого уникання слизьких моментів. Ревю іде на українській сцені в своїй чистій сучасній формі (на увагу товаришам рецензентам: ревю — форма, старіша за епоху буржуазного розкладу).

Вистава різноплянова — ґротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, реклямна плякатність — її складові частини. В ревю вперше заводиться українську форму частушок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою. В ревю заведено особливу форму конферансу, де, відходячи від шабльону, театр узяв символістичні маски двох симпатичних бродячих студентів, замість того обивателя, що його завжди виводили у конферансах.

Вистава мала піти в театрі далеко раніше, але сталася затримка, бо бракувало відповідних матеріялів для костюмів і оформлення, електричного приладдя на нових музичних інструментах.

Насамперед постановкою ревю «Березіль» мав на думці підготувати ґрунт до створення українських театрів легкого жанру, як от: оперети, театру сатири, української естради і українського цирку. Для цього довелося посту-

питися деякою одностайністю серйозности обличчя театру. Театр запросив до себе акторів, що спеціялізувалися для нового жанру театрального мистецтва, та й до того ж і репертуар цьогорічний «Березоля» підібрано під знаком веселого легкого видовиська (оперета «Королева невідомого острова», комедія Газенклевера «Пан хоч куди» і нова комедія Куліша «Мина Мазайло»).

Коли до цієї постановки український театр не мав зразка вистави справжньої легкости та відповідної подачі, то от зараз черговими виставами театр «Березіль» зробить власністю української театральної культури низку стандартних, простудійованих і засвоєних прийомів. Вони будуть з'являтися значно частіше, ніж усе, що було подібне чи в театрі «Березіль», чи в інших театрах.

Для актора театру ця постановка є певним етапом на шляху підвищення свого уміння і культури, бо загалом український актор не має традицій такого театру, як оперета. Моя роля звелася до загального керівництва постановкою та певної ініціятиви в ній.

«Вісті ВУЦВК». — Харків, 1929, 3 січня.

НА ДИСКУСІЙНИЙ СТІЛ

Стаття «На дискусійний стіл» є безперечно однією з кращих, що віддзеркалює творчі прагнення Л. Курбаса. Коли взяти до уваги, що в час появи її вже відбулися його вистави «Народній Малахій» та «Мина Мазайло» М. Куліша й великий театральний диспут, де його гостро критиковано, то це ще більше підіймає значення цієї статті. Стаття порушує стан українського театру 1929 р., окресленого Курбасом, як «тиша і гладь» — засипляюче-колискове становище. Мистецтво театру, як серйозний і цінний засіб перековування вільного громадянина обертається на... циганський романс чи емоційне сприймання барикад клясової боротьби. На прикладі критики «Диктатури» І. Макитенка, Курбас зазначає, що для українського пролетаріяту писати аґітку 1929 р. є річ недоречна. Режисери ж, що ілюстрували її, опинилися в категорії убогих змістом, бо не позмагалися з драматургом. В результаті, український театр 1929 р. опинився в стані середнього провінційного театру 1916 р. Утворився культменшовизм, задоволення малим. Нещастя театру в тому, що його довели до такого стану літературні організації типу «Нової ґенерації», автори якої є дилетантами в театральній справі. Було б добре, щоб короткотривалі зовнішні політичні ситуації не вмішувалися в театральні справи. Театр наштовхують на кількість, на темпи, на тематику. «Нову ґенерацію» з театру треба гнати. Завдання театру — дати глядачеві найбільшу ідейно-психологічну і вольову стійкість у нових формах життя.

I

— Коли мистецтво (і театр) не є установа для винаходу нових клясових ідеопсихологічних вальорів у культурі.

— Коли театр і мистецтво не є, принаймні, фабрика для виробу кількісно якнайчисленніших тематичним охопленням, якнайширших стандартних (тому що стандарти, тому доброякісних) мистецьких продуктів (допустимий і іноді і де-не-де дуже потрібний варіянт).

— Коли кожна річ і так само кожний твір мистецтва не може впливати (і не впливає) безпосередньо своїм матеріялом і формою (часом менше, а часом і дужче, аніж виявленого ідеєю) на нашу психіку і так чи інакше її не організує.

— Коли тим самим всякі теорійки екструкцій також, як і всяка халтура, хоч би і агітаційна, є дійсно шлях єдиноспасенний для пролетарського мистецтва.

— І далі, — коли не признавати об'єктивного факту, що мистецтво і театр на протязі життя людства зіграли ролю фактора, що відповідно до економіки, техніки виробничої та клясових інтересів свого часу прищеплював звичку і бажання до одчеканено-завершеної дії означеної почуттє-форми, закінченої мислі-форми.

— Коли не у висвітленні цієї звички добра частина того, що як культурна революція є завдання, що стоїть перед нашою пролетарською сучасністю.

— Коли не це є велика частина всякої культурности і основний до неї «ключ», — активність стану на роботі і скрізь там, де зустрічаєшся з людьми (а пасивний будь дома).

— Коли не це є культурність, тобто звички до зберігання певних клясово-вироблених норм поведінки, порядку, пристойности (одяг), гігієни і т. ін.

— Коли не в цій площині переважно наша відсталість перед Заходом.

— Коли недостаток культури і культурности не є один з основних гальмів у проведенні фундаментальних завдань п'ятирічки.

— Коли не культурна революція є гасло,

— Коли не догнати і перегнати і, нарешті,

— Коли мистецький твір і вистава, п'єса, чи що, не є прикладом найвищої активности мистця, як людини, тим самим проявом найвищої активности мистця, як представника і виразника своєї кляси, тим самим через нього і самої кляси у багатьох площинах і в площині духа.

— Коли це все неправильно, то чого б ми з «Березолем» «списи ламали»? — Отже треба, діялектично, по-марксівському міркуючи і арґументуючи, на сторінках цього журналу продиспутувати всі ці основні питання, з вирішення яких мусить вийти певна, якась нова практика; продиспутувати, щоб знову, коли вирішатимемо питання сьогоднішнього дня на театрі, не починати, як це завжди у нас буває, з асів, початкової політграмоти, і щоб на асах не кінчати.

II

Сьогорічний сезон, до моменту коли я це пишу, можна схарактеризувати таким словом — «тиша і гладь». Заспокоєність за долю і розвиток українського пролетарського театру і драматургії загальна і безперечна. Ми маємо одні досягнення і більш нічого. Один режисер каже — «весна», — другий режисер каже — «Шекспір», третій критик каже — «просто, а тому мило для робітничого серця». — «Просто» — тому, що звично. І взагалі все відбувається під заспокійливо-засипляючу колисанку нашої безпощадної — бойової «марксівської» театральної критики. Я глядач довірливий і рецензіям піддаюся, і ходжу на всі вистави, але абсолютна «тиша і гладь» настільки протилежні природі всякого життя, настільки випадають із реальної картини наших бурхливих днів, що я зовсім занепокоююся і поїхав, навіть, у деякі найбільші наші провінціяльні міста, щоб до кінця перевірити, немов би у всеукраїнському маштабі, що за цією «гладдю» заховано. Те що я побачив у столичних театрах, те що підтвердилось, а навіть і поглибилось, як основне враження провінції, примусило мене на цей раз зламати всяку, дуже банальну, до речі, «професійну» етику, і примушує мене заговорити в характері критика і як громадянина, коли хочете в порядку самокритики.

Був раз такий собі негр-людоїд і він попав якось уперше поміж цивілізованих людей. Для експерименту йому заграли великою духовою оркестрою англійський національний гимн (до речі, не казка, а факт), негр реаґував гістерикою: він розплакався. Коли узагальнити цього негра і перенести узагальнено на наші мистецькі справи, коли прирівняти безладдя і безпорадне реаґування дикуна, що звик максимум до ритму барабана і монотонної дудки, неартикульоване реаґування на несподіванку, могутню складну симфонію, то може буде зручно зробити деякі висновки, нехай на перший погляд в манері буржуазних есеїстів. Наприклад: «Воля до життя, чи воля до культури»; тобто так: вихор розмаху нашого будівництва, тисячі найважчих завдань, ґрандіозність перспектив — втягли наше покоління мистецьке настільки глибоко у свою сферу, настільки туди пересунуто центр ваги, запалу і горіння, що на безпосереднє і пряме завдання мистця активізувати і фіксувати культурний процес, за етапами розвитку його бази, не вистачає ні снаги, ні зосередження. Це те саме, що сказав Геґель про романтиків. «Романтики руйнують естетичну

форму на користь певного абсолютного змісту, змісту, що його зображення переступає межі естетичних засобів виразу». Змодифікуйте це визначення так, щоб, навіть, романтичної форми не вийшло, а просто безладна, безпорадна, неартикульована мистецька реакція, — і розгадка деяких криз, в кращій частині нашого покоління, може стати певнішою. Але є і друга ще частина нашого покоління, не краща, звичайно, — це та частина, в якої нічого не виходить просто тому, що змістів занадто мало. У двох словах: у одних не виходить мистецтва із-за мінімуму змісту, а у других — максимум змісту такий, що заливає всяку мистецьку форму, що для нього затісна. І тут виникає найбільша небезпека і прокляття всього мистецтва нашого часу і корінь його криз, бо в такому ж патосі захоплень безконечними потенціями цих років є також і глядач. І досить йому побачити на сцені у відповідний момент червоноармійця, червоний прапор, чи почути у фіналі «Інтернаціонал» (це в кращому разі, в гіршому «Любов Ярова»), щоб оплесками розрядився мистецький акт.

Здавалось би, чого треба краще: мистецтво бадьорить, зогріває і т. ін. Коли б воно ще відкликалося не те що на всяку кампанію, а й на всяку цехову заінтересованість, то було б 100%. Але тут то і несподіваний ефект: мистецький твір, що лежить поміж мистецтвом і глядачем, цей твір, що у всякий здоровий час виконував, — і тим більш сьогодні повинен виконувати, — важкі і відповідальні завдання — виростає, як форма у «циганський романс» і не більше. Це своєрідний відтінок мистецтва, як розваги. Це пусте задавацтво, свого роду — духовна п'янка. Хміліємо і похмеляємося. Але між тим мистецтво, як великий засіб для здійснення *культурної революції,* як один із засобів для перекування того, що тільки вчора був рабом, (і часто ще свого рабства до кінця не позбувся), для перекування його у дійсно вільного громадянина соціялістичної республіки, — мистецтво, як серйозний і цінний засіб, із нашого арсеналу випадає. А мені здається, що ми не такі багаті, щоб так витрачатися. Так от, під присипляючу колисанку нашої критики — ми маємо «тишу і гладь». Зробить театр «циганський романс» — дивись в газеті написано: «Театр на барикадах клясової боротьби». До речі, це про один театр, що його ведуть дуже симпатичні, але і страшенно добродушні люди, що їх на барикадах і неможливо уявити просто тому, що там, як відомо, стріляють, а крім того... протяги.

Написав Микитенко п'єсу. Хоч він в драматургії тільки себе покищо пробує, — одначе вже з цієї спроби можна з певністю сказати, що при певних обставинах (напр., коли він по лінії свого ремества письменницького найде собі другу компанію, не розриваючи, коли хоче, по політичній лінії зв'язки з тими, що його на сьогодні в усіх відношеннях формують). Микитенко може стати одним з найкращих драматургів нашої доби. І неважливо, що п'єса не до кінця ориґінальна. Що він народився для театру, а не для белетристики — це на сьогодні поза сумнівом. Свій успіх п'єса завдячує, безперечно, перш за все собі, а відтак уже зовнішнім чинникам. На сьогодні, зовсім об'єктивно, п'єса зробилася «гвоздем сезону» і її будуть наслідувати.

Велика тема. Тема справжня й потрібна. Адже: «знати, це ще не значить пізнати» (той же Геґель: «Bekanntes ist noch nicht erkanntes»). Ми всі знаємо, що таке диктатура, але мало хто з нас спинявся на ній, як на факті порядку пізнання. Мистецтво і для цього повинно служити, як би ми не акцентували його будуючу ролю. Ми всі, глядачі закуплених пролетаріятом вистав, знаємо, що то є пролетарська диктатура і тому грішно нас за неї... аґітувати. У цьому, на мій погляд, перша і основна помилка Микитенка, що він не вирішив спочатку, яка більш-менш конкретна мета його п'єси. Тоді він зрозумів би, що стріляє в пустоту, що його аґітаційний запал не більше, як похмілля після перемоги, — що коли 1929 року про диктатуру говорити до пролетаріяту України, то треба її йому дати пізнати. Хоч би на тій самій простій і загально зрозумілій колізії (тим краще). Але його обов'язком було добитися, щоб кожна клітина тих, що з залі — почула, що кермо історії людства в її руках, збагнула б до кінця методу, якою орудує, щоб кожну голову осяяла горда мисль, горда самосвідомість безконечно дужої, молодої кляси.

Аґітку можна писати про хлібозаготівлі (але везти її треба на село). Для українського ж пролетаріяту писати в 1929 році аґітку про «диктатуру» — не можна. Тому дурний почерк реаліста: світ як безпосереднє враження від життя, поверхово по-побутовому м'ясі. Все це здається ще дрібнішим, ще фальшивішим. І чого було так безконечно поспішати? Вийшло діло зроблене найближчими засобами, які були під руками. Великий драматургічний темперамент автора — розміняний. Може так воно було: мистецтво як засіб міжгрупової літературної політички? От і вийшло занадто безпосереднє, поминаючи роботу над матеріялом. А

шкода, в таких випадках краще за великі теми не братись. Де шукати первопричин удалої невдачі Микитенка, до якої із згаданих двох категорій нашого мистецького покоління віднести його — не знаю (взагалі я його мало знаю). А от що наші режисери, безперечно, належать до категорії убогих змістом, це для мене поза всяким сумнівом. Такого пасивного, імпотентного підходу до матеріялу драматургічного — давно я не бачив на українській сцені. Якесь завдання? Якесь його розв'язання? Нічого подібного! Якась вигадка? Якась трактовка? То є якась с в о я трактовка? Не бувало! Якесь театральне загострення в подачі, хоч би зовнішнього драматичного конфлікту п'єси? Ні! Навіть виключно сценічно, виключно драматично побудоване розвертання фабули п'єси і це потонуло в натуралістичній пасивності. Т. т. режисери будуть обурюватися, що я, їх товариш, пишу на них рецензію та ще й таку. Тим більше, що й я сам ставлю ту саму п'єсу. Але, товариші, хоч я майже переконаний, що «Диктатура» в «Березолі» провалиться (не буде ні звично, ні просто, рецензентському серцю не мило, ось почитаєте рецензії), але я мушу протестувати і кричати не як режисер, а як громадянин проти того, що ви улаштовуєте в українському театрі 1929 року, середній провінціяльний театр український 1916 року. «Этот номер не смеет пройти». П'єса у вас поставлена апатично, зовсім по-писаному. Автор настільки яскравий, що слова і фігури звичними для вуха сценічними образами і інтонаціями звучать навіть в читанні. В наших театрах ті самі образи і інтонації звучать також. Наші режисери не поборолися з автором. Без боротьби режисера з автором немає діялектичної єдности, нема театру. Це елементарна грамота. Місцями незначний елементарний перемонтаж архітектонічного порядку, а решта — ілюстрація автора. Побутово? Побутово! Сиро? Сиро! В автора написано — «село». «Село» зробилося для наших режисерів зараз же їхньою темою. Типи, типики, карикатурочки. Клясовий ворог скочується у фарс. Спів, як атракція, танки, як атракція. Кілька неоправданих пластичних, стилізаційних штриків, дві інтонації, добрих для іншої вистави. Микитенко поклав українську режисуру на обидві лопатки: молодий, початкуючий драматург, що прийшов до театру повчитися. А найдосадніше, що це все проробляється з прекрасними акторами. В Одесі особливо міцні, гарні, талановиті актори. Актори часом з колосальними потенціями. І досадно, коли бачиш, що тут і там актор зімняв режисера і верг з

дороги (Одеса), і ще більш досадно, що йде велика тема «диктатура» і глядач посміюється, поплескує і баста. В чому «момент», як каже голова Горбачівської сільради Горох. Момент у тому, що режисери наші все таки і досі ставлять спектаклі, тобто ставлять написані п'єси. І тільки все їхнє дбання — найти якнайбільше найефектніших, і раз така мода пішла, то й революційних іноді п'єс. Ставлять п'єси по змозі так, щоб усі були задоволені. Тобто: звичайно і просто. Вони ставлять п'єси, а не втручаються в життя з апаратом театру, чи драматургії. Закидаючи в несподіваних боках снопами світла прожекторів, незауважені закути і багна, неосвідомлені за буднями горді перспективи, встановлюють в життєвих процесах нові звичні рефлекси, нові символи, маски, нові русла для мислі і для почуття. Немає справді гарячого (можна інше слово) відношення до дійсности. Момент у тому, що патос нашого театру на сьогодні є підтягання до мінімуму і до ідеологічної витриманости. В наступ по суті завдань своїх, наш театр ще не пішов (за винятком «Березоля», наш театр дуже гарячий і завзятий, тільки в наступі на «курбасизм». Крім халтури виконання (якої в нас, на щастя, у великих містах вже немає), буває ще халтура режисерської мислі. Тому не можна дивитись на художність, як на додаток до вистави.

І перш за все (я так думаю) завжди треба якнайкраще знати і уяснити собі, для чого ставиш п'єсу, чого добиваєшся і які її наслідки. Тоді не трапиться такого дикого конфузу, яким є «Митька на царстві» в репертуарі українського революційного театру. Чистенько поставлена (режисер Смишляєв), прекрасно розігране акторами це поріддя «смєновєховської» езопівщини, друга редакція кислопатріотичної «Блохи», цієї апотеози ситого, самозадоволення своєю національною виключністю, навіть і поставлена в такому самому пляні. Дисонанс! Дисонанс особливо в Одеській держдрамі, що за інтенціями своїх керівників добивається і в останньому сезоні, навіть з успіхом, певного ідеологічно-правильного підбору репертуару; в театрі, що здобув собі в Одесі не тільки величезну любов глядача, але здобуває і абсолютне довір'я до його ідеологічної непогрішимости. Дисонанс, груба помилка! Завдання театру визначено в програмці: «Досягнути емоційного сприйняття п'єси, як сатири на царат, з його ритуальною мішурою боярського стилю» не більше, як дим в вічі, щоб не вжити слова — «брехня». Завдання п'єси — її об'єктивний ефект,

утвердити в глядачеві переконання в самозрозумілій кращості «нрава і языка» (і чим більше лубочно-добродушно це зроблено, тим більше воно стає самозрозумілим, особливо при надто випуклому окарикатуренні польської мови), а перш за все, і що найважніше, завдання п'єси: наново культивувати улюблений колись буржуазними російськими письменниками образ «Іванушки-дурачка», парня дурного на голову, охочого до випивки, що заступається за бідний народ потрошку, волю любить. Але сили які в нього? Поляк до нього з шаблею, на дуель нібито, а він пана — раз по заду і під задоволено симпатизуючий, дружній регіт в залі так одколошматив нещасного полячка, що аж дрантя летіло. Ідеал «Іванушки-дурачка» ніколи не був потрібним реквізитом для російського пролетаріяту, хоч це фігура суто національного походження. Так само він не потрібний і для українського пролетаріяту. А при тому він, безперечно, шкідливий, коли зважити всі літературні і т. ін. впливи минулого на відсталі групи пролетаріяту у цей період, коли формування нової людини ще тільки накреслюється.

Чи можна сказати, що тупа сатира на англійців і на Баче-Сакао та зовсім неправильна інформація про афганські справи («Дорога вогню») поставлена з ясною метою «для чого», та ще коли зважити, що як режисерська робота (від акторів абстрагую), — ця вистава не вище вистави середнього клюбного драматурга. Хіба думав режисер Бортник над тим, чому, ставлячи веселий спектакль у «Веселому пролетарі», він вдаряється в неприпустимий для цього театру, в надто трудний для його сил — трагікомічний жанр, — чому він упирається, де тільки може, в ліричні фони, що нічого не виявляють (співний монтаж)? По-моєму — ні, не думав. Хіба думали в столичній опері, чому відкопали з минулого століття плід приватної розваги галицького гімназіяльного вчителя і крайнього дилетанта в музиці — оперу «Купало» і т. ін., і т. ін.

Культменшовики і більш нічого!

III

Український культменшовизм, тобто задоволеність маленьким, рідним і т. п., має звичайно свої дуже глибокі і давні причини. Алеж, здавалося б, що з революцією його угроблено, принаймні, у революційній літературі, у революційному мистецтві. Що деякі наші театри в тому таборі,

це постільки не зовсім дивно, поскільки вони ледве-ледве починають ставати на революційний шлях, хоч і досить непевно. Коли б вони просто розвивалися, слухаючись своїх художньо-політичних рад, вони дійшли б безперечно до природного, для театру в наш час, штандтпункту. Все їхнє нещастя в тому, що їх взялися виводити на правильний ідеологічний шлях деякі літ-організації. Я маю на увазі «Нову ґенерацію». Я згадую про неї не тому, що ця організація з деякого часу займається травлею моєї особи і систематично нагороджує мене дзвінкими епітетами — від провінціяльної претенціозности починаючи й на безграмотності кінчаючи. Вся механіка і принциповий бік та його вартість, — цієї нагінки — мені очевидна здавна. Методи брукової револьверної преси в *радянській республіці* не страшні, а крім того, я на віку більше читав про себе поганого і брехливого, аніж хорошого і звик не рахуватися з тим, як кому, особливо з поміж муштрованої молоді, заманеться мене обізвати. Хай продовжують і далі. Я не можу тут займатися оцінкою цієї організації в цілому і в механістичних та еволюціоністичних коріннях їхньої філософії. Поперше, мені натякнуто, що це журнал театральний, а, подруге, все одно вони ж скоро ввіллються у ВУСПП, а там їх, напевно, підтягнуть. Віддавати реванш голими епітетами (можна, було це зробити тими самими епітетами і, безперечно, з більшим правом) не хочеться. Так от — ці т. т. вирішили подилетантствувати у театральній справі. Вони розїжджають, пляґіюють, як новинку, давно пророблені «Березолем» настановлення, а висловлюючись з приводу театральної справи взагалі і особливо перепачковують мислишки зовсім неіндеферентні для періоду, який переживає революційний театр на Україні. Мова йде про цілком неприкритий, хуторянський культменшовизм, що його пропаґується «Новою ґенерацією», перш за все, як об'єктивний сенс в їхній театральній програмі, а подруге — в навіть цілком відкритій формі, що називається «від переконання». Якийсь псевдонім, якого по манері письма не трудно було б розшифрувати (здається в No. 10, не маю його під руками), пропаґує на всю Україну: «Не може буть на Україні культури рівної російській» і тут же в дужках пояснення — «економічні причини тощо». Був колись випадок, коли я у приступі меланхолії сказав приблизно цю фразу редакторові «Нової ґенерації» Семенкові. Не розумію, як Семенко міг всерйоз прийняти цю очевидну нісенітницю, передавати її всяким псевдонімам та ще й всерйоз

пропаґувати. У свій час, маленьке містечко Майнінґен принесло нову культуру всьому німецькому театрові, у свій час маленькі Атени опанували своєю культурою Рим, значно більший і міцніший за них. Деякому режисерові тільки і подай таку лакійку, що високо добиратися, все одно, мовляв, не варт. А крім того, як все таки було б добре, якби так не використовувати хвилевої і зовсім зовнішньої політичної неув'язки для безпосереднього вмішування в справи театру, в яких ви ні чорта не розумієте, як було б добре, коли б утриматись від зриву, хоч би й на короткий час, просування і закріплювання тенденцій в українському театрі до учоби, до якости, що вже почала намотуватися. Все ж одно, не сьогодні-завтра у театральній справі моя зверху буде. І думаю ви не настільки самозакохані, щоб цього не розуміли. Яка досада: тільки но втихомирили обивателя справа, щодо кількости, щодо театру, як ілюстратора літератури, щодо провінціяльности, тільки но почали атаку і дуже успішну, в боротьбі з назадницькими смаками, а тут ви знову лізете, каламутячи воду: давай кількість, темпи, тематику. Погано ж ви розумієте слово *темпи,* а ще мистці. Об'єктивно штовхаєте на халтуру, а ще «ліф».

IV

Одно слово, на мою думку, «Нову ґенерацію» з театрів треба гнати і в вікна і в двері.

У трагічному розриві поміж уявленням і змогою, що зараз характеризує мистецьку дійсність пролетарських республік, перед нами — робітниками театру й драматургії — здійснення чекає таке гасло: Ножиці мусять бути зближені.

Нам не потрібні безпосередні «ізліянія», ані безпосередні патетичні вигуки. Мистецтво не є безпосередній спів солов'я, і тому воно мистецтвом і називається. Мистецтво не завжди зв'язано з святом і з відпочинком, а є (і мусить бути) важкою роботою, як добування вугілля у шахтах. Треба почути матеріял, урозуміти його, привчитися мислити його природою, привчитися відноситись до нього дійсно, як до станка. Тільки велике зосередження, тільки велике напруження, тільки велика впертість дасть те мистецтво, що повинно змінити в нашій культурі те, що воно єдине може змінити.

Принагідно, імпровізоване мистецтво в манері «Нової ґенерації» варто торби січки. Наше завдання дати глядачеві

найбільшу ідео-психологічну і вольову стійкість в нових формах життя, що здійснюється на очах. Дати йому її не тільки шляхом наведення його розуміння разючим плякатом, але й безпосередньо, навіть, непомітно для нього, всіма засобами, яких так багато в безконечно вимірному мистецтві театру, помогти йому органічно з них зрости.

Театральна п'ятирічка для України — це навчитися осідлати матеріял, уловити і вивести рух п'єси, рух сцени: уміти правильно поставити завдання, опанувати плянами театрального мислення; опанувати актором, акторові опанувати своїм мистецтвом, а перш за все і над усе — це опанувати найголовнішим чинником театру, яким є слово. Через нагромадження найбільших труднощів — до найбільшої свободи і легкости. Через найбільшу складність — до найбільшої простоти. Іншого шляху до мистецтва зовсім нового часу, соціялістичного міста і соціялістичного села — немає і не може бути. І ще найважніше — знати «чому» і «навіщо», від прийняття п'єси до її закінчення. Треба щоб загальні директиви партії, щоб співучасть в роботі наших театрів художньо-політичних рад не мертвіли в руках наших теадіячів у шкідливу схему.

Тисячу раз доцільніше дряпатися на Говерлю і зірватися з неї разів десять чи двадцять, доцільніше при цьому потовктися як слід, а на тридцятий раз таки досягти мети, аніж повзати на низинах в антрепренерських штанцях (хоч і під контролем громадським), та догоджаючи випадковим зауваженням поодинокого пролетаря прослініти волю і інтереси пролетаріяту.

P.S. Стаття написана, як виклик на дискусію всього нашого театрального активу, на сторінках «Радянського театру».

«Радянський театр», ч. 4-5. — Харків, 1929, листопад-грудень, стор. 12-17.

ДВА ПОЛЮСИ НАШОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У статті «Два полюси нашої драматургії» Л. Курбас проводить лінію поділу між двома тенденціями української драматургії кінця 1920-их років. По одній стороні Микола Куліш, творчість якого — романтична в реалістичному, а по другій — Леонід Первомайський з творчістю реалістичною в романтичному. Курбас дає високу оцінцу Первомайського «Невідомі солдати».

Поява «Невідомих солдатів» ставить другу опору, що її досі бракувало в нашій пролетарській драматургії, надає чіткіших форм її розвиткові. Зараз маємо два полюси — Куліш і Первомайський. Ці два драматурги найчіткіше виявляють основні тенденції в українській пролетарській драматургії. Творчість Куліша — романтична в реалістичному, творчість Первомайського — реалістична в романтичному. І поява «Невідомих солдатів» є щось більше, ніж поява хорошої п'єси.

Автор — лірик. Наші лірики не бралися за драматургію. Це шкода. Від цього драматургія біднів. Адже лірика ближче до драми, ніж епос. Та ліричне походження твору має і свою тіньову сторону. В п'єсі яскраво виявлено обличчя автора. Більшість же наших п'єс подібні одна на одну, як близнята. «Невідомі солдати» мають своє обличчя. Та автор з однаковим напруженням ставиться до кожної частини свого твору, вносить певний настрій, рівномірно, як то властиво ліриці, по всьому творі розподілений. Справжній драматург виховує себе, пишучи річ по певних пунктах, акцентованих моментах, куди і вкладає все своє напруження. У Первомайського через отой рівномірний розподіл настрою немає такого розгону, амплітуди, перспективи її діяння, того контрастового письма, що, власне, робить драму.

І слово в Первомайського більш-менш рівноварте по

всій речі. Слово не доведено до певної переконливої яскравости на гребені піднятої драматичної напруженности, де слово мусить бути епіграматичне, звучати, як певна цитата, що в ній скристалізовано прагнення владущої кляси. Драма і театр є мистецтво підвищеної життєвої функціональности. Воно вимагає бити категорично.

В автора сценічно переконливі люди. То не жарти — взяти темою громадянську війну, оспівану і переспівану, з вичерпаними персонажами, й дати такі образи, як Ром, Пивоваров, Іда, Жан, Старий. Це є безперечне й справжнє мистецтво. В обмеженості часу, в суворій обмеженості засобів — дається таке, що живе й озивається.

«Літературна газета». — Харків, 1931, 20 квітня.

ЛИСТ ДО ЖУРНАЛУ «РАДЯНСЬКИЙ ТЕАТР»

У цьому журналі за травень-червень 1931 р. був видрукований яскравий документ доби. Він написаний уже після суворої критики постановок Л. Курбаса «Народній Малахій» і «Мина Мазайло», критики на Театральній дискусії 1929 року, після критики його вистави «Диктатура» І. Микитенка 1930 р. В той час також ішло зволікання в Реперткомі про дозвіл на виставу «Патетична соната» М. Куліша. На Курбаса було зроблено тиск, щоб він прийняв до репертуару «Березоля», «Кадри» І. Микитенка. Тиск ішов з боку Спілки робітників мистецтва та Худполітради його театру, де поступово накопичувалися сили проти нього. В такій складній ситуації Курбас шляхетно прийняв усі «обвинувачення» на себе самого, з метою, щоб врятувати утворений ним «Березіль». При цьому він підкреслював, що в методі його праці є сувора принциповість, діялектична гнучкість і вміння ставити завдання і розв'язувати їх по суті, уважаючи це основною настановою пролетарського театру.

Цей лист не був жодною «зрадою» власних принципів Курбаса. Доказом цього є його відмова секретареві ЦК(б)У П. Постишеву змінити свої принципи і його остання промова 5 жовтня 1933 р. на «суді» в колеґії Народнього комісаріяту освіти. З другого боку лист не зіграв жодної зміни в поведінці партійних опонентів Курбаса і вони продовжували далі «травити» його.

Тов. редакторе!

Надсилаючи при цьому заяву колективу театру «Березіль», ухвалену одноголосно зборами колективу й зачитану на засіданні Худполітради театру 19 жовтня 1931 р., прошу вмістити її на сторінках нашого журналу.

Директор театру «Березіль» *Г. Луканенко*

Швидкий темп будови соціялізму в нашій країні, виконання й перевиконання п'ятирічки за чотири роки, завершення в основному фундаменту соціялізму в нашій країні протягом третього вирішального року п'ятирічки, ліквідація куркуля, як кляси, на базі суцільної колективізації, прискорені темпи індустріялізації, ударні бриґади, соцзмагання, невтримний потяг до знання, до вищої техніки, нові й нові тисячі загартованих бійців за реконструкцію сільського господарства, приплив до Ленінової партії з-поміж робітників нових тисяч бійців за генеральну лінію її — ось ці величезні господарські досягнення, що визначають собою новий етап революції, етап реконструкції всього народнього господарства та активно розгорнутого наступу по всьому фронту в боротьбі за соціялізм — ось ті основні лінії, по яких хвилею котиться творча сила та енерґія пролетаріяту.

Будування національної формою й соціялістичної змістом культури, що здійснюється пролетаріятом під проводом комуністичної партії, та втягування пролетаріятом у процес цього будування широких трудящих мас — проходить за умов загостреної клясової боротьби. Особливої загостренности клясова боротьба набирає на ідеологічному фронті.

Умираючі капіталістичні кляси не сходять добровільно з історичного кону. Буржуазія міста, куркуль на селі, шкідники творять у різних формах шалений опір переможному наступові соціялізму, спираючись і діючи разом у повному зв'язку з усіма тими ворожими силами фашизму та соціял-фашизму за кордоном, що вперто готуються до останнього смертного бою з комунізмом, до збройного наступу в формі інтервенції проти соціялістичної батьківщини пролетарів усього світу. Вони через своїх ідеологів старої буржуазної та дрібнобуржуазної інтеліґенції, що тісно пов'язана з цими клясами, намагаються за тих історичних умов, за яких вони ще можуть це робити, — просувати ворожу ідеологію по всіх ділянках ідеологічного процесу. Ця загострена клясова боротьба проходить також і на терені театральному, бо театр, як і взагалі всяке мистецтво, будучи одною із активних форм громадської діяльности, обумовлюється формами клясової боротьби, виражає клясову ідеологію.

Отже, в цей момент потрібна чітка клясова позиція в політично-ідеологічному спрямуванні кожного театру, потрібна особлива чуйність до всіх спроб клясового ворога впливати, щоб не попасти під цей його вплив.

Тільки активно здійснюючи генеральну лінію партії та перевіряючи кожний свій крок у роботі з погляду ув'язки його із конкретними завданнями, що ставить партія, тільки тісно пов'язуючи всю свою щоденну роботу з боротьбою пролетаріяту за соціялізм, борючись з усякими проявами ворожої пролетаріятові ідеології в різних її формах, оволодіваючи марксо-ленінською методою творчости, ув'язуючи тісний творчий контакт з організаціями, що борються за здійснення генеральної лінії партії в споріднених ділянках, критично й самокритично, по-більшовицькому ставлячись до своєї творчої та громадської діяльности — наша робота зможе бути корисною і потрібною часткою, що прискорить будівництво соціялізму.

Усвідомлення цього до кінця зобов'язує колектив театру «Березіль» широко розгорнутою критикою і самокритикою піддати перевірці, з погляду згаданих завдань, політично-ідеологічні, а значить і методологічні настановлення театру та всю роботу громадського життя колективу. Колектив театру вважає за конче потрібне довести до відома широкої пролетарської громадськости ставлення його до окремих періодів роботи театру, усвідомлюючи і засуджуючи ті помилки та політично-ідеологічні збочення, що були в нього на пройденому шляху, щоб подальшою розгорнутою роботою остаточно ліквідувати залишки помилок і разом із пролетаріятом, за проводом Комуністичної партії, боротися за виконання завдань, що стоять перед мистецьким фронтом — за велике мистецтво більшовизму.

«Березіль» народився як бойовий культурно-мистецький загін у збройній боротьбі пролетаріяту за радянську владу, в лавах 45-ої Червонопрапорної дивізії. В міцному зв'язку з червоноармійськими та робітничими масами Києва, за проводом партії, «Березіль» відразу вступає в боротьбу з націоналістичною контрреволюційною ідеологією. В цій боротьбі «Березіль» формується й міцніє як передовий революційно-мистецький чинник у культурному процесі.

«Березіль» разом із пролетаріятом, за проводом Комуністичної партії, провів значну роботу щодо розгромлення реакційного націоналістичного фронту театру і заклав міцний фундамент під український революційний театр.

Пролетаріят переходить безпосередньо до творення мистецької продукції та до безпосереднього керівництва усім культурним фронтом. В той час буржуазія міста, куркуль на селі, що активізувалися на основі НЕПу, чинять

опір і намагаються впливати на всі творчі процеси культурного фронту і на театр зокрема. Це намагання йшло шляхом просування своїх буржуазних смаків та використання театру як засобу боротьби проти диктатури пролетаріяту.

У цьому складному процесі театр «Березіль» не зумів рішуче протиставити себе деяким ворожим впливам та остаточно і цілком включитись у загальне річище всього пролетарського культурно-мистецького руху. Особливо яскравим виявом цих ворожих впливів стало ідейне та духовне споріднення театру «Березіль» із літературним угрупованням ВАПЛІТЕ, засудженим від партії та пролетарської громадськости, що його засуджує і колектив театру «Березіль», розцінюючи його як організацію, що була за рупор дрібнобуржуазної націоналістичної ідеології, яка скотилась до фашизму. Це ідейне та духовне споріднення виявлялось у просуванні із свого кону продукції ВАПЛІТЕ та захисту її у ворожому пролетаріятові неленінському тлумаченні театром національного питання, що стало виявом націоналістичного збочення проти партії в ділянці театру. Цю свою помилку колектив «Березоля» засуджує, усвідомлюючи, що всяка творча праця мистця-учасника клясової боротьби пролетаріяту, мистця-громадянина — мусить бути нерозривно зв'язаною з політикою партії.

Неусвідомлення цього основного привело театр «Березіль» до цілої низки помилок, що логічно із цього випливали та визначали помилкову лінію «Березоля». Це призводило до того, що театр, почуваючи необхідність творчої активної участи в будуванні пролетарської культури, — хоч і прийшов в останній час (останні два сезони) до актуальної тематики реконструктивного періоду — не зміг, одначе, остаточно і до кінця включитись та влитись у загальне широке річище всього творчого руху.

Це призвело також до того, що театр не завжди правильно й по-більшовицькому сприймав критику чи то окремих помилок, чи то помилкової лінії в роботі театру. «Березіль» недооцінив марксівської критики, розцінюючи її як випади окремих товаришів чи то окремих груп проти «Березоля» в той час, коли, насправді, ця критика була думкою пролетарської громадськости, що хотіла скерувати лінію «Березоля» на правильні пролетарські шляхи.

Це призвело до того, що і в середині самого колективу критика та самокритика до останнього часу не мала належного місця (так по лінії політично-ідеологічних настанов,

як і по лінії творчої методи) в роботі театру. Відсутність примінення цілої соціялістичної форми співробітництва в минулому призвела колектив до недостатньої активної участи в допомозі мистецькому керівництву театру, призвела до безкритичного ставлення до політики й тактики театру, що виявлялось у замкнутості в собі та ізольованості від тих пролетарських організацій в споріднених ділянках, що були передовим активом у будівництві пролетарської культури.

В часи, коли гасло консолідації всіх мистецьких сил на фронті боротьби за пролетарську культуру зміцнювало пролетарський наступ, коли консолідація пролетарських комуністичних сил художньої літератури й критики на базі основної пролетарської літературної організації ВУСПП поширює можливості провадити боротьбу за пролетарську ідеологію так у теорії, як і в практиці та поборювати дрібнобуржуазні тенденції та ідеалістичну філософію — колектив «Березоля» протиставив себе творчим настановам ВУСППу. Колектив усвідомлює, що це є його помилка. Засуджуючи цю помилку, визнає, що в процесі будування пролетарської культури ВУСПП є пролетарська літературна організація, що найближче стоїть до виконання гасел і політики партії в ділянці літератури. Тому то колектив «Березоля» закликає ВУСПП, встановивши найщільніший творчий контакт у щоденній спільній роботі, забезпечити «Березолеві» виконання завдань, що їх ставить на сьогодні партія в ділянці мистецтва.

Колектив «Березоля», засуджуючи ці свої помилки, вважає, що для успішного завершення наміченої від нього лінії зламу, мусить розгорнути внутрі себе найактивнішу більшовицьку критику та самокритику, посилити широку політично-виховну роботу, піддати науковій марксо-ленінській аналізі свій пройдений шлях та творчу методу театру, розгорнути роботу за опанування методою діялектичного матеріялізму в художній практиці, бо лише через неї театр вийде на широкий шлях не механічного сприйняття дійсности, а опанування нею.

Тільки за керівництвом комуністичної партії, в тісному зв'язку з широкими пролетарськими масами та їх контролем, за найщільнішого творчого контакту з ВУСППом колектив зможе творити такі цінності, що в руках пролетаріяту будуть ідеологічною зброєю в боротьбі за соціялізм.

Ш а н о в н. т о в. р е д а к т о р е!

Надсилаючи разом із цим свою заяву, зачитану 19 жовтня 1931 року на засіданні Худполітради театру, прошу вмістити її в найближчому номері «Р. Т.» Зауважую, що поданий вам текст заяви, проти виголошеного на Худполітраді, має деякі зміни й додатки, які я зробив для того, щоб уточнити окремі, не зовсім чіткі свої думки й формулювання.

Лесь Курбас

Доволі широко відомий факт, — що театр «Березіль», а вірніше я — в ті роки його мистецький керівник, відстоюючи певні позиції у театральному та мистецькому процесі, опинився в ситуації конфлікту й боротьби з провідною організацією пролетарської літератури — з ВУСППом. Ще раніше за цей факт, починаючи з прем'єри «Народнього Малахія», так продукція мистецька «Березоля», як і теоретичне її обґрунтовання, яке я давав на теадиспутах — нагромадили безліч нерозв'язаних питань і не одну помилку, що особливо тепер, у період гострої боротьби за чистоту марксо-ленінської ідеології на всіх ділянках життя культури й мистецтва, в період ґрунтовного перенастановлення на соціялістичні рейки всієї нашої країни — вимагають, щоб їх розглянути.

З приводу цього всього і хочу висловитись.

Рік тому, на диспуті в будинку пролетарського студентства, я зовсім свідомо «змазав» свою відповідь т. т. Микитенкові, Грудині та іншим опонентам мого виступу, не даючи їм відсічі тому, що для мене вперше стало очевидним, що я борюся не просто з літературним угрупованням, що сперечаюся не просто з глядачем, що так чи інакше до моєї роботи ставиться. Табір «противника» — це була організована партійна та комсомольська молодь. Тема диспуту — «Диктатура» І. Микитенка — виявилася тільки приводом, на ґрунті якого велася в дискусійній залі боротьба за важливішу тему: за генеральну лінію партії в мистецькій політиці. Це був фраґмент клясової боротьби пролетаріяту, і я зрозумів, що, проти своєї волі й бажання, я опинився по той бік барикад.

Слова т. Косіора на XI Всеукраїнському партз'їзді про ВУСПП, як найближчу до партії літорганізацію, сконкретизувалися тоді для мене у ще виразнішу ситуацію, що трохи згодом була поставлена в ЦО «Правді», де братню ВУСППові організацію РАПП визнано «основним, об'єднанням пролетлітератури, що проводить лінію партії» («Правда», за 19 квітня ц. р.).

Через те ввесь минулий рік зафіксовував різкий поворот усієї роботи «Березоля» на нові позиції, починаючи з рішучого зрушення в бік тактики ВУСППу всієї репертуарної лінії, кінчаючи деклярацією в день МРТО (березень 1931 р.). Щоб не ускладняти ситуації можливим повторенням тих форм дискусії, що мали місце з приводу «Диктатури», не включено в репертуарний плян п'єси «Кадри» і поставлено її тільки тоді, коли виразне бажання Худполітради театру не стало товчком до дружнього співробітництва театру і автора над створенням спектаклю «Кадри».

Всі ці факти достатньо чіткі і говорять самі за себе. Але вони тільки до певної міри ставлять потрібні точки над «і», не роз'яснюючи зв'язку попередньої роботи «Березоля» з теперішнім його поворотом, не виявляючи сьогоднішнього мого ставлення до тих фактів роботи театру, що на протязі останніх чотирьох років затемнюють перед пролетарською громадськістю справжнє політичне і мистецьке обличчя театру «Березіль» і його дійсну ролю в культурному процесі на Україні.

Критичним сезоном — був сезон постави «Народнього Малахія» — другий сезон перебування «Березоля» в Харкові.

«Народній Малахій» випливає, як чужорідний факт в «Березолі» супроти всього його минулого. Адже не так давно перед цим «Березіль» орієнтувався на напостівство, адже ввесь київський період роботи боровся проти шовіністичних кіл української інтеліґенції.

Перший сезон у Харкові «Березіль» кінчає виступом моїм на першому театральному диспуті, виступом спрямованим проти стабілізації в мистецтві, проти повторювання сучасних етапів західньоевропейського буржуазного мистецтва, за дальшу революцію в мистецтві. І закінчився диспут — резюме голови тов. Озерського, в якому він констатував, що цей диспут є реванш за літературну дискусію.

Більше того, «Березіль» перериває репетиції «Народнього Малахія» для того, щоб відзначаючи десяті роковини Жовтня імпровізованим спектаклем, щоб працюючи ударним штурмовим порядком, просунути у свій репертуар лінію основного свого бажання і переконання; «Березіль» ставить «Жовтневий огляд» — спектакль бадьорости, віри в перемогу пролетаріяту і гостро злободенного соціяльно-політичного спрямовання. Спектакль «Народній Малахій» все ж таки вийшов політичною катастрофою для театру.

Спектакль засвідчив одірваність і ізольованість театру від пролетарської громадськости, неправильну зорганізованість його в тонусі і центральних інтересах її політичного дня, про одірваність від комуністичної партії.

Ставлячи «Народнього Малахія», я був переконаний, що ніби то «наївні, благенькі, смішні», а на ділі їдкі концепційки Стаканчика це тільки «гумор і самоіронія, на які може собі дозволити дужа кляса», я був переконаний, що ставлячи цю п'єсу, я хоч і не член партії, а мислю як повинен був у той час думати кожен комуніст, партієць. Спектакль засвідчив, що це переконання було глибоко помилковим. Бо в той час я думав зовсім не так, як думали і повинні були думати справжні стійкі комуністи, партійці, ті, що пішли без вагань за генеральною лінією партії, добре її розуміючи. Навпаки, малодушність і недостатня віра в те, що пролетаріят, що комуністична партія, що метода марксо-ленінської діялектики в політиці розв'язують до кінця і завжди всі завдання політичного моменту — виявилось, при глибшій аналізі, основним моїм настроєм з того часу і деякий час після цього.

Ці мої хитання лягли в основу всіх моїх дальших помилок. І перш за все і, головним чином, в питанні національному вони вилилися в ціле збочення.

Запідозрюючи, що пролетарська революція перероджується у національну російську, я настільки оточив свою психіку системою доказів цієї тези, що блискучі наслідки ленінської національної політики, — які ми не з сьогоднішнього дня маємо: шкільництво, небувала обсягом своїм преса, розквіт видавничої справи, література, мистецтво, театр, небувале зміцнення української мовної стихії в побуті, ліквідація неписьменности, керівна і безпосередня участь широких кіл пролетаріяту в українському культурному процесі, разючий економічний зріст УСРР і т. д., всі ці факти тільки поступово й помалу витискали націоналістичні настрої й уторовували мені шлях до правильного розуміння більшовизму й ленінської національної політики.

У націоналістичному збоченні я був духовно близько споріднений із літературним угрупованням ВАПЛІТЕ, правильно засудженим так від компартії, як і від пролетарської громадськости, ставши тим самим у своїй роботі, як і це угруповання, рупором ворожих пролетаріятові клясових сил.

Але основним, що мене зближало з ВАПЛІТЕ, а вірніше з людьми, що його складали, була, як я гадав, спільна

з ними глибока зацікавленість у тому, щоб культурний процес на Україні підняти якнайвище, тобто це була проблема майстерности і якости в мистецтві. Ця взята загально і на своєму місці правильна тенденція, в обставинах ще більш поглибленої відірваности від громадськости, у найскладнішій ситуації політичних процесів на мистецькому фронті, особливо крайньо гострого в своїх протиріччях культурного процесу на театральному фронті, на тлі моєї, хоч і впертої, але важкої зривами і внутрішньою боротьбою праці над перебудовою свого світогляду, над оволодінням методою діялектичного матеріялізму на ґрунті неточних, і часто невірних формулювань, які робив (у роботі, виступах і статтях). Це настановлення на якість збилося в мене з діялектичної міри, зробилося майже однобоким, змазалася діялектика самої проблеми.

Це подвійно відбилося на роботі і на боротьбі «Березоля». Поперше, навіть тоді, коли «Березіль» включився у боротьбу за п'ятирічку і робив це більш суттєво і краще аніж будь-який інший театр на Україні, до відповіді в практиці виробництва на питання: «яка зараз якість», «Березіль» добирався дуже важко і з величезними недольотами, як, скажімо, у «Чотирьох Чемберленах», і на останній продукції, більшою чи меншою мірою відбилася занадто велика моя зв'язаність етапом боротьби на театрально-драматичному фронті.

Подруге, знову ж таки через відірваність, через те, що «Березіль» занадто мало почував себе безпосередньою частиною широкого пролетарського культурного процесу, я не зразу зрозумів справжню суть тих капітальних змін, що в ньому відбувалися, у всякому разі невчасно до них правильно поставився. Я хвилювався за назбирані якості культури на Україні, за продукцію людей, що їх здатні були творити, не дошукуючись достатньо гостро їхньої клясової суті, не зумів оцінити впору досягнень пролет. літератури по лінії її гегемонії як революцію, що в перспективі розраховано на безпорівняно значніші маштаби і ту всебічно високу якість, во ім'я якої «Березіль» працював і якої на сьогодні ми ще не маємо.

Логічним продовженням моїх неправильних штандпунктів мусіло б бути створення якоїсь еволюційної теорії становлення пролетарської культури, значить неправильної теорії.

В розрізі всього того, що я сказав, зрозуміле буде, безперечно, справжнє підґрунтя моєї боротьби з ВУСППом

у перші роки його існування. Моя боротьба суб'єктивно була спрямована в один бік, а на ділі поверталася у другий. Я думав і заявляв, що борюсь з «хуторянством», конкретно боровся із слабостями молодої пролетарської драматургії, і об'єктивно боровся за те, щоб пролетарська література перших етапів своєї гегемонії не закріпила.

Всі ці збочення і помилки, що з них випливали, категорично і без ніяких обумовлень засуджую і вже виправляю.

Минулий сезон був різким поворотом в орієнтації і в роботі «Березоля». Він закінчився тим, що між «Березолем» і ВУСППом почалися розмови про конечність наближення «Березоля» до ВУСППу.

Мої товариші, учні з «Березоля», на ділі спрямованням своєї роботи останнього року, а особливо цього сезону, показали, що до кінця правильно розуміють усю вагу цієї справи, а також і те, що це наближення повинно стати початком глибокої перебудови багатьох сторін роботи «Березоля». Правильною є в методі «Березоля» строга принципіяльність, діялектична гнучкість і вміння ставити завдання *гостро* і розв'язувати їх по суті, як правильне і основне «Березоля» настановлення на створення театру пролетарського. Треба тільки невідмінно кристалізувати світогляд, як світогляд марксівський, щоб уміти ставити і *правильні* завдання, треба закінчити без решти ліквідацію ідеалістичних хвостів. Треба розчинити вікна для нової громадської атмосфери в театрі. Треба безпосередньо і до кінця злитися із загальнокультурним пролетарським процесом. Треба йти назустріч новим організаційним формам роботи в театрі, що, як завжди так і тепер, відбивають природу і організаційний спосіб мислення переможної кляси і несуть з собою не скования, а дальше поширення творчих можливостей колективу. Треба вчитися активно впливати на роботу театру, треба зуміти стати колективом партійним, щодо впертої рішучої боротьби за генеральну лінію партії, за велике мистецтво більшовизму.

Примітка редакції: приділяючи місце листам-заявам — колективу «Березоля» та т. Курбаса, редакція містить їх без будь-яких коментарів і висновків, тому що ґрунтовна критика їх, зроблена на останньому Всеукраїнському з'їзді Спілки робмис, буде вміщена в наступному числі «Радянського театру».

«Радянський театр», ч. 5-6. — Харків, 1931, травень-червень, стор. 80-83.

ВУЗОЛ БРАТЕРСЬКОГО ЗВ'ЯЗКУ

Статтю Леся Курбаса про закінчення декади української культури в Грузії, треба вважати за останню його опубліковану статтю перед усуненням від курівництва «Березолем» і перед арештом. Правда, була ще одна його стаття півроку пізніше («Комсомолець України», 28 січня 1932), напівпокаянна, щоб рятувати колектив «Березоля» від повного розгрому.

Стаття Леся Курбаса в грузинській газеті — повна оптимізму, надій, віри в зростання «Березоля» та культурну співпрацю України і Грузії. Але не минуло і пів року, як ця віра у співпрацю двох братніх народів була розгромлена репресивними органами в обидвох країнах.

Декада української культури в Тбілісі, декада, що зв'язала міцний вузол зв'язків між культурами двох братніх народів, двох соціялістичних республік — Грузії та України, закінчилась. Завтра театральна завіса закриє останню дію ґастролів театру «Березіль», яким я керую. Остаточні висновки про наслідки декади для великої справи будівництва соціялістичної культури обидвох республік рано ще фіксувати. Вони виникнуть у процесі здійснення на практиці наміченого постійного культурного зв'язку, постійного обміну культурними цінностями, взаєморозуміння культурного процесу обидвох країн, зміцнення взаємозацікавлености і взаємної підтримки. Вони виявляються в розширенні досвіду зв'язків між Грузією та Україною, у взаємовідносинах двох народів та інших братніх республік Радянського Союзу. Серйозний, вдумливий і сердечний підхід до справи зв'язку двох культур, усвідомлення великої політичної відповідальности в цій справі перед усіма країнами, які будують соціалізм, виявилися в усьому, що стосується проведення декади, як з боку грузинських політичних і культурних кіл і всієї грузинської радянської громадськости, так і з боку української делеґації.

Ми, зокрема працівники «Березоля», вважаємо наше двотижневе перебування в столиці радянської Грузії значним і потрібним поштовхом для себе, виключно повчальною перевіркою методів нашої творчої праці, що, безперечно, незабаром відчуватиметься вже на ближчому етапі нашого зростання.

Знайомство з грузинськими театрами, з грузинським живописом, з літературним процесом, як і з грузинським народом — в особі його кращих пролетарських і радянських представників — відкрило для нас нову, дуже багату своєю високою культурою, своєю оригінальністю сторінку досвіду, якою ми, як новим, найціннішим вкладом, як системою нових творчих імпульсів, скористаємося в себе на Україні.

З другого боку, саме собою виникло питання, і воно було розв'язане з повсюдним захопленням, принципово і позитивно, питання про укладення умови на соціялістичне змагання між театром «Березіль» з одного, і обидвома грузинськими театрами, з другого боку.

Нині працюємо над проєктом цієї умови, в якій, на наш погляд, на центральному, особливому місці має бути пункт про вивчення діялектично-матеріялістичного методу мислення і творчости, про опанування і творчу пропаґанду великого мистецтва більшовизму на театральному фронті і в театральній творчості.

Ми глибоко переконані, що практичне здійснення цього пункту в житті зріднить ще більше нас, піднесе наше мистецтво на ще вищий рівень і, як наслідок, дасть нові зрушення щодо ідеологічної і політичної чіткости радянського театру Грузії і України, підготує ґрунт для реалізації ще більшої консолідації соціяльно-політичних і художніх прагнень радянських театрів як на Україні, так і в Грузії.

Декада української культури в Тифлісі закінчилась. Хай живе Декада грузинської культури в Харкові!

«Заря Востока». — Тбілісі, 1931, 12 липня. Переклад з російської.

НАБРИНІЛІ БОЛЕМ АКОРДИ

З РЕЖИСЕРСЬКОГО ЩОДЕННИКА

Режисерський щоденник Леся Курбаса зберігся у проф. Михайла Верхацького, а уривки з нього були вперше опубліковані в київському журналі «Україна».

У передмові до уривків щоденника артистка Поліна Нятко пише:

«Із режисерського щоденника Леся Курбаса видно, як важко й сутужно доводилося йому виховувати глядача й актора, добирати репертуар, шукати засоби сценічної виразности. Із сторінок його зшитків перед нами постають у всій яскравості й складності проблеми культури акторської майстерности, наукові основи якої заклав Лесь Курбас.

Нотатки Леся Курбаса «Набринілі болем акорди» — це не просто «записи для пам'яті», це — щоденник шукань, сповідь Майстра перед своїм сумлінням, перед добою, перед прийдешніми поколіннями. Він мов би оживає в кожному слові — такий бентежний, розкрилено нестримний, безмежно відданий справі всього життя — театрові».

На жаль, ж. «Україна» уважав за потрібне пропустити із щоденника Л. Курбаса дуже багато важливих і принципових місць мистецького, побутового і політичного характеру. Тому, уривки опубліковані в журналі наносять великої шкоди історичній правді про життя і діяльність мистця.

До видавництва «Смолоскип» дійшли з України фоторепродукції уривків із щоденника Курбаса, якими, правдоподібно, користувалися М. Шудря і М. Лабінський, підготовляючи їх до друку.

Ми почувалися до обов'язку додати пропущені в ж. «Україна» місця і їх набрано курсивом.

Уривки із щоденника Леся Курбаса з нашими доповненнями вказують на потребу опублікувати повний текст щоденника Леся Курбаса, що напевно кинуло б інше світло на його життя і творчу діяльність.

Біла Церква, 26.VI-1920 р.

Те, що колись великі [актори] давали несвідомо, це ми мусимо дати в досконалішій формі і свідомо. В цьому розрішення театральної кризи поміж великим минулим, невідомим будучим і сірим сучасним.

Стилю п'єси немає. Це самообман. Стиль — це ми.

Чим більший художник будучого, тим більше у своїй п'єсі чи постановці буде звертати увагу свою на те, щоб усі удари значучого, дії, слідували по собі в такій ритмічності, послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму й заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше чи більш нервово.

Проблема темпу, сили, малярська ритміка.

Що таке «павзи» у важкі вирішальні моменти п'єси? Чи це не широке, розбите «grave» набринілих болем акордів, де ритміка ударів — композитор, темп — виконавець, або одне і друге — режисер.

Біла Церква, 27.VI-1920 р.

Все, що в мистецтві є в часі, те стреміти мусить до ідеалу і музики. Відділити театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика — основна і типова для відчуття в часі.

Села Саливонки і Гребінки на Білоцерківщині, 5.VII-1920 р.

Цукроварня. 70 робітників. Інтеліґенція і напівінтеліґенція доволі численна. Сцена примітивна.

2.VII — п'ятниця (будень): половина збору повного 10,000 крб. керенками і гривнями — «Панна Мара» в чорних сукнях. Крайньо без настрою. Провал. Не подобалось.

«Гріх» [Винниченка] — 12,000 кер. = цукор. Чорні сукні. Настрій трохи кращий на сцені. Публіка слухала дуже уважно. Реаґувала чудесно. Селяни не все зрозуміли. Романтичний елемент зрозуміли.

Як роблять провокаторів — не зрозуміли. Інтел[іґенція]задоволена.

Неділя, 4.VII. — «Пошились у дурні». Повна заля: 16,600 — керенки + гривні, 3,000 радянських, 36 царських, пуд цукру, пуд картоплі.

Постановка почищена. Русизми наполовину викинуто. Трошки облагороджено гру. Підйом і нерв на сцені. Публіка сміялась «до сліз»...

Висновки — не вільно брати на себе п'єс дохло-інтеліґентських. Напружені, наївно зацікавлені, добрі обличчя селян і робітників набувають виразу розчарування. Так

боляче за них. Селяни куди інтеліґентніша і культурніша публіка, аніж червоноармійці, або, взагалі, міська «сіра» публіка. Але реаґують перш за все на рух. Рух, рух і рух! Щира, драматична — ще більше! — трагічна інтонація заставляє залю завмирати цілком.

Більш ніж колинебудь вірю в успіх Шекспіра на селі. Про Мольєра нічого казати (Дещо, звичайно). «Тартюф» буде скучний. «Мізантроп» цілком «чужий». Але «Скапен» і т. д. — напевно.

Наша гастроль — влаштована місцевим воєнкомом Соболем, що на війні був у Старому Скалаті. Простий, добрий п'яниця. Своїми стараннями привіз і годував. Місцева українська інтеліґенція теж робила, що могла!

Спогади — великий парк, величезний фруктовий сад, завод, став між Саливонками і Гребінками. Все майже в довоєнному і дореволюційному вигляді.

Грілись на сонці. Човни, купання. Всі загоріли.

Дід Роман, 80[-ти] р[оків], пам'ятає панщину; його ще били. Багач. Тепер від часу революції збіднів, служить сторожем.

Біла Церква, 10.VII — 1920 р.

Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи... Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому.

Біла Церква, 14.VII — 1920 р.

Весь наш репертуар треба викинути.

Цей провал для мене — ще один урок, що я не смію заплющувати очей своїх на чужі помилки, а взятися до справи нашого театру зовсім інакше.

Контроль своїх постановок.

Біла Церква, 1.VIII — 1920 р.

Стиль — це означає: бути в згоді з матеріялом.

Старий театр «нутра» тим не мистецький, що почування, котре є стимулом усіх мистецтв, значить, і театру, зробив своїм засобом. Грецький актор зворушував у масці і на котурнах...

Умань, 31.VIII — 1920 р.

Були такі, що плакали за нами, були такі, що тільки наші вистави зробили їх свідомими українцями.

Політика залежить від державних мужів майже стільки ж, скільки погода від астрономів.

Можна сказати, що раціоналізм убив музикально-природне начало поезії.

Театр, як мистецтво чотирьох вимірів останеться постулятом, який мусить бути виповнений.

Умань, 23.I — 1921 р.

Шекспір-поет втратить і пропаде (ритміка вірша, вичерпно досконала ритміка дії і почувань), коли його грати як «театр», де слова вишиті на канві акторсько-режисерської ритміки дії і почувань.

Шекспір-театр втратить і пропаде, коли будувати постановку на досконалій в літературному відношенні ритміці його вірша, дії, образів, почувань. Це буде ложноклясичний «театр» літературних достоїнств. Згадую свій провал «Макбета», «Царя Едіпа», почасти «Горя брехунові». Віршована п'єса — це пережиток літературного театру чи театру «неподвижного». Тому з віршем не приходиться рахуватися, поскільки він не став у пригоді (іноді) виявленню театральної ритміки.

Тільки во ім'я цього треба з авторами тієї міри, що Шекспір, не рахуватися. Або театр — або література! Шекспір у літературному відношенні досконалий і недосяжний, а на театральну мову його допіру треба перекладати.

Деґа [...] малював коней і став малювати жінок. Сказали: «Деґа перемінив жанр». Деґа на те: «Я нічого не міняв; я завжди малював тільки лінії, а ніколи коней, театр чи жінок».

Свої переживання він хотів висловити в рухові. Засіб — лінія...

Пор[івняти]: моя теорія «лінії» в акторському мистецтві. Тим більше — в режисурі. «Поза», властне кажучи, — один подовжений звук; лінія така ж.

Умань, 29.III — 1921 р.

Потрібно для зрозуміння мистецтва комуністичного ладу встановити тільки це:

Сучасне мистецтво творили для себе ті, що не працювали, тобто творено було для тих, що не працювали, а саме важне: на котрих працювали. І ритми бралися з їхніх будуарів, сальонів, курортів, а потім — із міщанського, інтеліґентського буття, тем і проблем, що цікавили їх.

Будучий устрій, тобто лад суспільний: всі працюють — верхів немає. Вираз свій у мистецтві знайдуть ті ритми, що криються в новому соціялістичному побуті, який тільки буде. Основа його — праця; значить, ритми праці.

Це захоплює сучасного комуніста-інтеліґента. Він міняє, тобто хоче змінити, ритми в своєму мистецтві. Він думає, що, втягнувши зараз робітника в творчо-мистецьку сферу, знайшов розв'язку будучого мистецтва.

Це, одначе, з двох боків фальшиво — зараз може бути тільки мистецтво революції, бо робітники пишуть поезії «під Пушкіна». Після покоління, вихованого в соціялістичному дусі, в комуністичній державі праця не буде єдиним, чим живе людина, як не була і не буде ніколи. Праця — для чого? Дух іде вперед, дух людства. А праця є праця, а не забава.

Маньківка, 7.IV — 1921 р.

Слово — не типографське поняття, а явище слухове. Жива мова.

Висновки про музику як основу всіх мистецтв і поезії. Вся первісна поезія — явище музикальне, слухове. Можна сказати, що раціоналізм (зміст говореного) і типографія (писання поезій) убили музикально-природне начало поезії.

Вивчати вірш, досліджувати його — вслухатися в нього. Слово — не те, що пишеться вкупі і стоїть у словнику. Воно визначається єдністю поняття у свідомості, а у слуховому сприйнятті — єдністю удару [наголосу].

Маньківка, 9.IV — 1921 р.

Іти купинами (серед болотяної трясовини) тим легше, чим їх більше. І ще: чим вони правильніше розташовані, тим рівніший крок. І от уся сутність вірша.

Голос відпочиває, вимовляючи ненаголошені склади; голос витрачає силу, вимовляючи наголошений склад. У перепочинку між словами голос набирає сили.

Тим легше сказати, чим рівномірніше розділені по словах (ненаголошені) склади.

[Віршована] мова різниться від прози тим, що в ній слова розміщені в умовах найбільшої рівномірности, найбільшої легкости, і кожне окреме слово розраховане на те, щоб полегшити і урівноважити інші сусідні слова.

Фонофорія — умови переходу від одного слова до другого у відношенні голосоведення.

Умань, 10.V — 1921 р.

Коли Каратигін за[горнув] голову тоґою, то ввесь театр занімів і сльози виступили на очах у всіх, щоб зараз же [вибухнути] оплесками.

Коли діло в процесі творчости, то єдиним цікавим

моментом будуть імпровізатори як такі, а ніколи ті, кого вони представляють. Що за пошлість виходить? А коли імпровізатор захопив не процесом, а формою виконання — то дозвольте! Краще тоді дайте йому попрацювати над формою.

Чому? От чому.

Чи нам не все одно було б чути з другої кімнати, як імпровізує Бетговен, чи чути, як він виконує свій готовий твір?

Театр, як мистецтво чотирьох вимірів, зостається постулятом, який мусить бути виповнений.

Тростянець — Смородине Харк[івської] губ[ернії],
10.V — 1921 р. (в лісі).

Уривки думок за дорогу:

Краса там, де є яскравий ритм. В різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні ритми.

Краса є там, де є близькість до органічної цілости в пов'язанні груповому — тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі); де є контрасти у взаємній залежності (тони в картині).

Нехай не кажуть, що мистецтво — це фізіологія.

Ми є МІ-КРО-КОС-МОС...

...Людство — в мужеському віці. Воно знає своє минуле і свідомо думає про майбутнє. Наївність дитячих літ минула.

Глупо думати, що до слідуючого потопу, людська культура зможе бути колесом, що само собою крутиться.

Людство, як стара панна, молодиться в пропаґаторах наївного і безпосереднього мистецтва.

Хто пропаґує наївність творчости і наївне мистецтво, — ошукує себе і інших: він хоче грати ролю наївного, роздумуючи на підставі естетик і історій мистецтва, що це вірно.

Ґоґен утікав від категорій аж на Таїті і вліз у підкатегорію декоративного мистецтва.

Мистецтво пролетарське буде мистецтвом нації, яка вся пройшла семиклясову школу. Справді, Терещенка і його російських ковдохновителів слід поставити в куток або засадити за книжку азбучних істин.

О, коли б можна було забутися цілком і сказати: темне людство тягне за собою своє знання, як кайдани.

Чув фразу на адресу наших вигонів: [«Актори» завжди були лакеями і зараз лакеями поробилися].

Стало дуже соромно.

Харків, 14.V — 1921 р.

Мистецтво — це та площа, на котрій вершиться об'єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше «я», безвипадковість і різнорідність індивідуальностей життєвих.

Тростянець — Смородине Харк[івської] губ[ернії], 6.VII — 1921 р.

Отже: харківська спроба працювати в теперішній час бадьорости і сподіванок — тепер вертаємося голодними, розбитими на провінцію. Одначе вертаюся на ділі сильнішим, чим був колинебудь у житті. Відходжу з широкої арени — але не назавжди. Коли не можна колективом, то можна працювати з учнями, незалежними в існуванні.

Побачимо, як піде справа в Білій Церкві.

Біла Церква, 28.XI — 1921 р.

Цей період свого життя я мушу закінчити різкою і основною переміною своїх відносин і тактики. Стати віч-на-віч перед трагедією — треба вміти розрубати вузол. Але міщанська і артистична боязнь скандалу — мій Боже! — зовсім як пані Гедда.

Одно тягне друге, друге — третє; виростає неможлива атмосфера. А мистецтво ревниве — воно зради не прощає так легко...

...З часу, як упав «Молодий театр» — я дав тільки «Гайдамаків», коли не рахувати розсудочного «Макбета», який був гіршим провалом за всі... За 2,5 роки — тільки «Гайдамаки»!

І «військо» розпорошилося... Самі найменші не вірять мені, хоч, може, і прикидаються, що вірять.

З Лопатинським я ґрунтовно розійшовся — він же орієнтується завжди тільки на практичне. А яка практична мета може бути зв'язана зі мною, коли я поранений і звестись не можу.

Біла Церква, 16.III — 1922, No. 1-3.

Конспекти чужих статтей. Журнал «Вестник искусств» 1922.

Стаття Тихоновича. Толково, розумно і созвучно моєму світоглядові у переважному і істотному.

Біла Церква, 16. VIII — 1922 р.

Форма — це те нове, організаційне, що внесено мист-

цем у матеріял у згоді з прикметами матеріялу, з законами творчости і сприймання для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, які стоять перед мистцем.

Зміст — [це] *ті елементи свідомости, які мистець зорганізувавши у себе, дальше через зорганізований матеріял організує у сприймаючих.*

Мистецтво без форми — труп; без змісту воно — технічна організація речей...

Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути; без сюжету — так (музика, архітектура і т.д.).

Біла Церква, 17.VIII — 1922 р.

Іноді мені здається, що я готовий іти не тільки в самотність (її я люблю), а і в Лету (Лету я теж люблю).

[Сутінки] — тіні по кутках — завмираюче небо.

Сьогодні самотність дихнула мені назустріч. Холод тільки зовнішній.

Біла Церква, 19.VIII — 1922 р.

По Берґсону — душевні явища проникають один-другий [*один за одним*]. *У Розума — вони непроникаємі.*

Ассоціянізм — розсудочна теорія, бачить у нашому «я» совокупність психічних станів, з яких елемент сильний найбільше впливає і веде за собою інші.

С[ело] Насташка Білоцерківського повіту, 20.VIII — 1922 р.

Мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т.д. добитися у іншого активности в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті — *в космічному, якою вона* [*є*] *у нас.*

Магія мистецьких прийомів — тільки засіб, тільки перша частина, а не мета.

Київ, 10.IX — 1922 р.

Думаю: всі клясичні твори — не механізми, а організми. Різниця в живлящій струї... Це — надхнення, що просвічує крізь твір.

Механізм — завжди механізм.

Режисер, з-поза сцени організуючий глядачів, — спритний маг.

Режисер сам у сцені — переважно актор, «нутро».

Режисер у публіці — з її очима.

Ідеальний — все разом.

Київ, 25.IX — 1922 р.

Вчора [ходив] на Ґлаґоліна — «Собака садівника» Лопе де Веґа... Пил. Курява емоцій. Преінтересні ритми. Власне,

не почуваєш їхньої інтересности. Грає «нутро» і форма всуміш. *Слова майже не чуються: мимрять їх недбало. Експресіонізм чистої води.*

На істину ніхто патенту не має.

Київ, 4.IV — 1923 р.

Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку. Тільки той, у кого не зосталось [місця] для переживань, тобто релятивіст, відірваний і від життя, і від космосу назавжди, може скрізь вбачати тільки форму і вражатися її повтореннями...

Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження — остання непотрібна фаза учености в мистецтві.

Мистецтво — це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю.

Київ, 7.IV — 1923 р.

Все глупо. Безконечно глупо і непотрібно.

Треба кудись [їхати] в закуток великого міста. *Життя, котре перегнало мене і переганяє туди, куди я не можу і не хочу* [*йти*]. Життя завтрашнє і навіть сьогоднішнє будувати можуть тільки інші, зовсім інакші люди — люди розуму і інтелекту. Практики вигадки, тверезости, порядку, спорту. Моє майбутнє мусить пройти в бібліотеці — *філософській, релігійній,* у перекладах, в писанні, може, п'єс, статей. Може, у педагогіці. Навіщо?

Сил немає більше боротися. І навіщо?

«Газ» [за Кайзером] — мій «екзамен», заповідає виразний провал. З провалом буде і кінець кар'єри, тобто кінець права на роботу. *Затонському, Михайлик, Вольському і* [*..?*] *показувано, правда, незакінчену роботу. Виразно не подобалось. І не подобається нікому і на виставі. Вузька п'єса для мене. Добра для інтелектуаліста. Моя робота тут теж більше інтелектуальна в «майстерстве» і взагалі. Свого внесено мало. Постановщик не творець — виконувач, інтерпретатор.*

Хочу швидше збути — і вирішити тим самим своє майбутнє. Коротке і незаманливе майбутнє чергової моєї індивідуальности — Леся Курбаса.

Київ, 11.VI — 1926 р.

Суть майстерности — задовольнити в завданні життьовому розбіжні і суперечливі одна одній вимоги, тобто

знайти ту середню, що була б не поміж, а одночасно в двох і трьох і т.д. речах. Розвинути.

Кисловодськ, 29.VI — 1926 р.

Можна, нарешті, сказати в житті раз слово, позбавлене ілюзій: я — невдаха, типовий. *І не невдаха, як Терещенко, а невдаха — дурень. Невдаха,* що не вміє прикласти і використати своїх здібностей у житті як слід — щоб досягти мети. Через те — ніколи не досягав мети в великому. В малому — іноді.

«Березіль» прогорів на ґастролях: матеріяльно (голодуємо) і морально (провал). Наслідок того, що в організації ґастролей я не брав участи, та що ще важніше — я за два роки дійсно нічого не поставив.

Соромно і боляче читати листа Надійки [*Титаренко*], *вирізки з газет. Звичайно і Дацків і Бортник — діти і я це знав.*

І тільки лінь — якась нездатність поворушити язиком, підняти руку, написати: котись, мовляв, як хочеш, а я поїду марити-марити... Чи, може, те, що занадто я все приймаю нервами, і нерви не можуть винести всього обсягу справ, — і майбутнього сезону, що стільки коштує мені... Не знаю. Запевне, хвороба волі, знецінення в моїх очах усякої мети з виїмком вічних категорій — так починається склероза.

Сезон, як він плянувався, — не відбудеться. Буде щось компромісове, або нічого не буде. Не виключена можливість, що прийдеться мені їхати в Москву й поставити, нарешті, на карту все, маючи перспективу: або програти, тобто провалитися і шукати нового фаху поза режисурою, або виграти — і повернутися на Україну з правом на роботу, *якої ніякий Христовий не зможе заперечити.*

Коли б сьогодні мене не стало, цього, може, не дуже завважили б. Два-три офіційно реклямні некрологи — і [крапка]. От що значить — два роки нічого не дати. Наче нічого й не було зроблено!

Власне, це врешті і не важно. Цілком щиро — не важно, хоч обурює, коли тобі працювати не дають.

Навіть в калюжі вона [*ступінь остання*] *до нас повернеться, на неї ми будемо сліпо і напомацки* [*чекати?*].

Зараз сидимо без грошей і в боргах у Кисловодську і не знаємо з жінкою, як виїдемо.

Інкіжинов і Меллер готові кожної хвилини зірвати умову. Такої катастрофи у нас не було з того часу, як

Гадзинський у Харкові розбив нас. Безпросвітність перспектив і непевність завтрішнього дня. І це в той час, коли російським спецам платять колосальні суми за халтуру українською мовою. О, проклята доба Христовщини. Обивательщина провінціяльних хахлів і дурість — дурість безпросвіття.

Завжди з любов'ю і впертою захопленістю виявляти реальності так, як їх бачу.

Кисловодськ, 30.VI — 1926 р.

Настрій [однаковий?] рівно при всяких перспективах. Напр., сьогодні прийшли заспокоюючі телеграми від Дацківа і навіть від Христового. І ніякого вибуху. Це велика перемога мудрости в мені. А втім — запис: перемога важлива тільки для майбутнього мого, внутрішнього розвалу як факт, що перемогти можна в хвилини найбільшого і перемогти при дуже несприятливих обставинах.

Треба тільки уперто культивувати в свідомості певний імператив [моральна вимога], зосередити на певний фокус усі свої сили і поступки — найнеможливіше буде осягнене. Тому, що мисль — сила найбільша в світі.

Кисловодськ, 7.VII — 1926 р.

А взагалі за два роки, працюючи над іншими, я розтринькав весь свій моральний капітал — і зараз я для всіх якийсь мітичний нуль і неінтересний знак запитання. Тому мені зараз так трудно у всьому.

Для здоров'я потрібна подорож з яскравими враженнями, Кавказ, море. Для праці — село, у відреченості від усіх справ. Для сезону — Київ і Харків, де пригнічена трупа жде мене.

Кисловодськ, 11.IX — 1926 р.

Думаю, що криза волі і віри минула... Треба назад повернутися до постійного і упертого завоювання внутрішніх позицій; благо, що лікування і відповідальність осени навіть щодо примітивницького інстинкту самозбереження складають сприятливі обставини — примусу.

Перемогти себе на якійнебудь ділянці разів десять-двадцять підряд. Наче згубив кермо із рук і не можу його піймати.

Невже воно так — що весь досвід життєвий кінчається в індиферентності відношення до всього? Так — нікчемність всього як факт, що до нього ми органічно доходимо — тим швидше з'являється, очевидно, чим більше ми гострі.

Власне, все моє життя — підйоми світлого стремління, віри і сили, в чергу з ніччю безвілля, коли чернь моєї душі бере верх і править державою Леся Курбаса і після тридцяти вирішальних змагань, коли темне перемагало, — я все таки вірю, що останнє слово скаже та моя частина, що вміє бути свідомістю моря, хмар, гір, нації, людини взагалі. Сказано десь: досягнена на підйомі ступінь осяяння не пропаде. Вона навіки наша власність...

Всі сили, всі мислі, кожен атом звертається на нове опанування анархічною республікою моєї індивідуальности, під одним кріпким гаслом: дійти до того самого високого, на яке здатен я. В першу чергу — дійти до тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя — і морального, і творчо-мистецького характеру.

Скільки можливо — і скільки треба, щоб [здобути] вищу ступінь свідомости і осягти вищий її вияв.

Цього хочу і цеглину за цеглиною складатиму знову на будівлю себе, як тарана в житті, як клітину вищої свідомости.

Москва, 27.I — 1927 р.

Вчора бачив «Ревізора» в театрі Мейєрхольда, а після вистави хотілося сісти посеред вулиці і плакати. Він мене нічому навчити не може. За виїмком своєї індивідуальности, що мені не потрібна. *Він не може дати чогось глибшого, аніж я. І проте* його театр — дійсно єдиний зараз у Союзі, про який варто і слід говорити, цікавитись ним і вивчати.

Ми змушені тільки спішити та халтурити. Взагалі ж спектакль подобався.

Завтра йду перевіряти враження ще раз.

Позавтра в камерному [театрі] — «Любовь под вязами» О'Нейля — Таїрова.

Може, вперше так сильно я почув погорду — величезну і гостру — до глядача. Дешевого (чимнебудь його купити), пошленького, сучасного глядача. В Москві він все ж таки той, що і в Харкові. Всі столиці союзні — це зараз така мішанина без усталеного зв'язку з традицією культурного русла, обличчя. Люди з усіх-усюд. Базар. Ярмарок конкуренції, ділової ініціятиви для себе, насолода довоєнними «качествами».

Але спектакль апробований і вихвалений офіційною критикою. Дещо в хвалебі — від педагогічних міркувань щодо Таїрова — алеж в основі вистава — тріскуча, де-

шева, мелодраматична [суцільна?] рідина. Бліда грамотність на провінціяльно грубому фоні крику і нерва.

Харків, 1.II — 1927 р.

«Ревізор»: коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безмежно нудною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метода — «все навпаки», вражає своїм несмаком. У великій мірі «рассудительный» той Мейєрхольд. Тим самим дешевий, хоч все з величезним почуттям міри і музики. *Деякі мізансцени* (*напр., перебіг дівчат під час взяток*) — *шедевр стилізації. Деякі сцени* (*напр., сцена брехання Хлестакова*) — *зрілий плід великої культури й майстерности кладуть тавро на ввесь спектакль.* Фінал — паноптикум — геніяльне перетворення.

Як я її бачу, цю річ — річ потрібна і правильна.

«*Музикальний реалізм*», *поскільки він позначився в* «*Ревізорі*» — *ніщо інше як імпресіоністичні спроби, відомі з робіт хоч би Павліковського. Далі організованої життєвої ілюзорности в* «*Ревізорі*» *не йде.*

«Ерік XIV-й» (МХАТ 2-й) з Чеховим. Робота Вахтангова. Це режисер куди глибший, значніший Мейєрхольда, хоч від постановки рештки залишилися. Актори постаріли. Рухи змазані. Одначе єсть справжня театральність у сполуці з великою глибиною чуттєвого й інтелектуального (масова сцена останньої дії)... І як багато при цьому підході спільного з моїм до-«газівським» періодом!

Просторово-рухове як гостра ритмічна послідовність і одночасність у цілому виразних акцентів. *Те, що огрублено в Держеті, те, що Терещенко звів до банального* (*плоского в основі своїй*) — *яке це тут доцільне, майтерне і зовсім не формалістично-абстрактне.* Чехов — як він ходить, як падає, спотикається, рухається, фразує! Велика робота великого актора.

Є інтелектуальна верхушка, з якою можна говорити. Єсть пролетаріят і селянство, що може безпосередньо сприймати. Решта — гальмо розвитку і стягування вниз, у болото. У нас на Україні — це перш за все критика.

Жовтня в театрі фактично не бувало. Це те, [що] після Жовтневої революції [у]війшло нового в театр, порядку ефемерного і [не] має в собі тих постійних елементів, т. є — епохальних установок, що їх приніс Жовтень політичний. Соціяльна і політична тема — тільки дань моментові і природний відгук сонного мистця, що прийняли інтереси давно існуючої кляси за свої. Революція

перетягла на бік пролетаріяту певну кількість мистців, зн. в більшому маштабі вчинила те, що в поодиноких випадках траплялося і до революції. А форми й принципи роботи зісталися на етапах своєї формальної еволюції, у попутників, з поправками від пролетаріяту. Те ж саме на Заході — без революції.

«Березіль» — єдиний театр, колектив щирої революційної установки до кінця весь СРСР.

Харків, 1927 (?)

Між 5-7 год. в московських кафе непмани сидять за каварняними столиками. Дуже повільно рухаються. Непорушно сидять. Без перерви балакають. Задоволені. Завжди змовкають, коли хтось підходить чужий. Остерігають очима один одного, а то й прямо. З рад. влади знущаються. Чують свій день. Це вперше помітив.

Харків, 3.II — 1927 р.

Вчора передгенеральна репетиція «Сави Чалого». Лопатинський врешті-решт показав себе бездарністю, вузьким «рахівником». Перш за все неграмотно. Рампа, оркестра перед завісою, а за завісою умовне неоформлене «оформлення» (радіюс, на фоні якого стилізовані деталі й фраґменти пейзажу).

П'єсу тримає на голій динаміці. Ніякої рівноваги над образом і динамікою. «Студійно». Вкрай неориґінально. Вічно збивається на аґітку то соціяльного, то національного порядку. Фігури не охарактеризовані, бліді. Жест безсистемний, безпринципний. Взагалі з трагедії зроблено мелодраму. Плоско й нецікаво, одноплощинно, плякатно. Змальовуваної реальности немає. Єсть факти, що діються не людьми, а з людьми, пов'язані сяк-так, ефектно, динамікою мізансцен, чергуванням сцен, виходів, пейзажами. По суті — кінодрама. Виключно виросли й показали свій ріст у п'єсі — Сердюк і Титаренко. Перший — геройлюбовник і драматичний герой, а друга вперше блиснула справжнім ліризмом. Останнє все — шабльон і пустота. Найгірша вистава сезону — хоч успіх може мати у націоналістів, міщан і т. п., а може, і ні. Чорт його зна.

Харків, 6.II — 1927 р.

Як мисль сказано гарно:

Виростити нове мистецтво на гіллі тисячолітньої культури і на гнилих листках опадаючої сучасности.

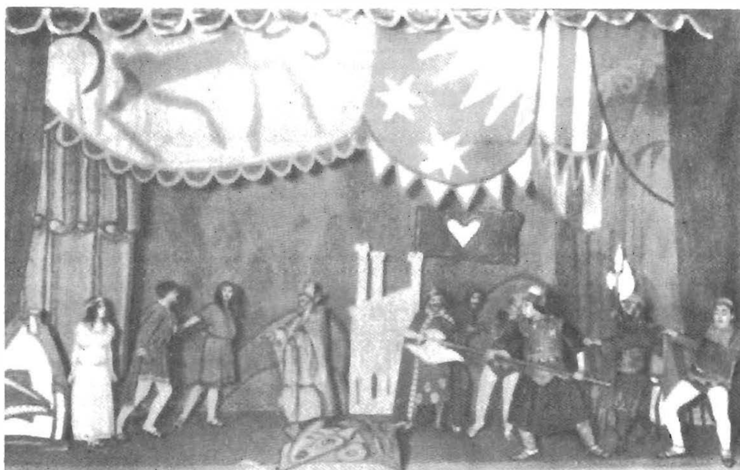
«Україна», ч. 3, К., 1986, січень, стор. 16-18. Публікацію підготували Микола Шудря та Микола Лабінський.



Мистецький керівник
«Молодого театру»
Л. Курбас у 1918 році.



Сцена з постановки трагедії Софокла «Цар Едіп»
у «Молодому театрі». У ролі Едіпа — Лесь Курбас (ліворуч),
Терезія — Семен Семдор. 1918 р.



Вистава «Горе брехунові» Ф. Ґрільпарцера в «Молодому театрі». 1918 р.



Колектив «Молодого театру» після постановки трагедії Софокла «Цар Едіп». Київ, 16 листопада 1918 р. У другому ряду третій зліва Анатоль Петрицький, п'ятий Лесь Курбас (цар Едіп). Публікується вперше.



Сцена з постановки Л. Курбаса «Гайдамаки» Т. Шевченка в Першому державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Київ, 1920 р.





Афіші вистав Л. Курбаса «Макбет», у «Кийдрамте» і «Гайдамаки» в Першому державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Київ, 1920 р.



Колектив «Молодого театру» в сезоні 1919-1920 р.
Посередині з топірцем — Л. Курбас.



Ескізи костюмів Леся Курбаса до клясичних п'єс. 1920 р.



Лесь Курбас на початку 1920-их років.



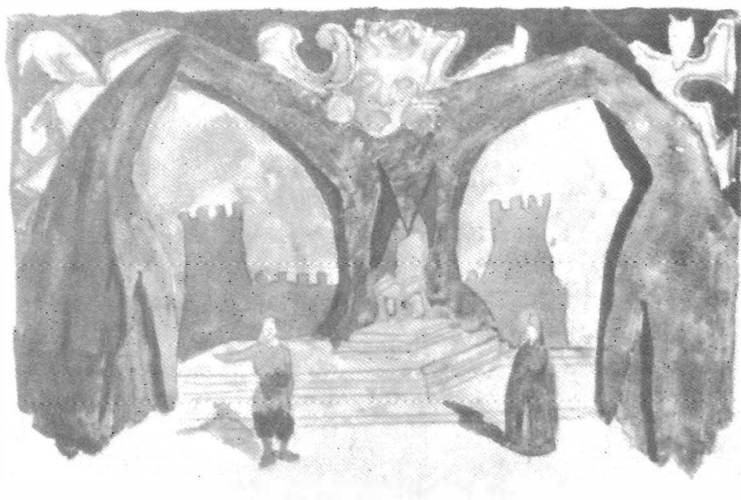
Валентина Чистякова, дружина Леся Курбаса.



Колектив «Кийдрамте» (Київський драматичний театр) під час ґастролів в Умані. 1921 р.



Портрет Леся Курбаса
роботи Михайла Жука.
1920 р.



Ескіз Леся Курбаса до оформлення вистави «Сонце руїни»
В. Пачовського. 1920 р.

РОЗДІЛ II

СУЧАСНИКИ ПРО ЛЕСЯ КУРБАСА

ПРО «МОЛОДИЙ ТЕАТР» І «БЕРЕЗІЛЬ»

С. БОНДАРЧУК

ТЕАТРАЛЬНІ ЗАМІТКИ

ПРО «МОЛОДИЙ ТЕАТР» ЛЕСЯ КУРБАСА. ПЕРСПЕКТИВИ.

Стаття Степана Бондарчука була опублікована в час, коли трупу «Молодого театру» примусово об'єднано з Державним драматичним театром під керівництвом О. Загарова в Перший український драматичний театр ім. Шевченка. Стаття цікава аналізою режисерської діяльности Леся Курбаса, великим признанням успіхів «Молодого театру» не тільки в Києві, але й на периферії. Але одночасно автор робить і деякі застереження щодо надмірного захоплення Курбаса статично-скульптурною режисурою, що може привести до театру маріонеток. Крім того, Бондарчук висловлює розчарування деяких членів «Молодого театру» на чолі з Л. Курбасом, коли їх сподівання знайти новаторство в режисурі Гната Юри й Андрія Щепанського не оправдалися.

Кинувши перед початком революції (осінь 1916 року) виклик «Молодого театру», як протест проти старих традицій, шабльону і рутини — українське театральне мистецтво розгортало свої паростки так само бурхливо, як бурхало в цей час саме життя, так само темпераментно сягало вперед.

Пульс підпільної праці «молодотеатрівців» — тоді ще «театральної молоді» відчували вінценосці театральних тронів і губили спокій своїх «малоросійських снів» на закуреній печі давно пережитих істин.

Почанається біганина, клопіт. По старих кутках нишпорять віщуни старої правди, шукають батіжка, чи хоч лозинку на зледащілу Мельпомену своїх вірувань.

В результаті на зігрітому Миколою Садовським тепленькому місці Троїцького базару виростає казенний «Національний театр» — тим часом «молодотеатрівці» виступають на поверхню життя.

Тижневі вистави в «Бергоньє» збивають з пантелику віщунів з Народнього дому. Мистецтво Троїцького базару летить шкереберть і знову чується переполох, зідхання і заклики до мобілізації.

Гудуть про нові пляни будучих кампаній.

Поруч з тим «Молодий театр» зростає в сильну організацію і розгортає на всю широчінь перші скиби на накресленому для обробки перелозі. Він їде в околиці Одеси, щоб у віддаленні від гамору буднів заглибитись у мистецькій праці.

Тим часом у Києві набирає конкретних форм плян майбутньої театральної кампанії мистецьких федералістів.

Позичивши від «Молодого театру» ідею «розірвання» зі старим, вони починають шукати свою давно загублену молодість. Та й найшли!

Повернувшись до Києва, «Молодий театр» застає «братика» з мистецьких утроб Троїцького дому — якого всіма силами пруть стати первородним, як за мистецьким віруванням і формі їх виявлення, так і просто за саном, становищем і навіть за «лєтамі жізні», хоч він ще й не народився.

Це — ідея утворення Державного драматичного театру, який би цілком *розірвав* зі старим побутовим репертуаром і дав новий тип театру. І дійсно, з осени 1918 року на українських ланах появляється новий театр з «европейським репертуаром» в розумінні фрачности і безкобеняч'я.

Але мистецтво театру як такого — все ж лишилось поза стінами і цього театру.

Троїцький притулок не відчув очима своїх мистецьких глибин льоту цієї синьої птиці.

І в той час як «Молодий театр» восени 1918 р. кинув на терези Мельпомени композицію привезеного ним з берегів Евксина — Царя Едіпа — Державний театр, утворивши бутафорське Полісся в сухих лісах Мерінговської вулиці — копав яму Лесі Українці і всіма силами комаринних плачів «тих що в скелях сидять» намагався загнати туди безсмертний дух великої Лісової пісні.

Державний Драматичний театр врятував від остаточної загибелі О. Загаров, вливаючи в нього кров російських театрів. Але переконання, що російський театр у сучасній формі, включаючи сюди і чарівні фотографії життя «Московського художнього театру» не є *театральне* мистецтво — сьогодні загально признане. Постановка К. О. Марджановим «Фуенте-Овехуна» в кол. Соловцовському театрі під-

креслила антитеатральність усієї попередньої роботи російських театрів. Все ж ми бачимо, що на протязі періоду останніх трьох років театральне життя бурхає все вперед, кількість театральних підприємств збільшується і на ринок викидаються шумування певних імпульсів щодо мистецько-творчих починів і прагнень. І мусимо признати, що все те, що зростало на театральнім полі за цей період носить на собі вплив «Молодого театру», як гасла протесту. А що «Молодий театр» творив епоху, ми спостерігаємо не тільки на процесі театральних поривів у Києві. Я маю в своїх руках статут «Товариства «Молодий театр» у Радомишлі», параграф перший якого являється точною копією з такого ж параграфу зі статуту нашого київського «Молодого театру». І хоч обличчя майбутнього радомишльського театру нам ще невідоме, одначе навіть поверхова рефлективність в даному разі характерна.

Одначе, сучасна театрально-мистецька ситуація в Києві рішуче не тішить. І не тішить тому, що є певні симптоми сподіватись наближення кульмінаційного пункту в розвитку мистецьких напружень у м. Києві.

Вміщуючи свою статтю «На грані» у першому номері «Мистецтва» — Лесь Курбас очевидно не передбачав тієї ситуації і сплетення шляхів нашого театру, які виникли потім і які особливо підкреслили важливість дійсно «*награнного*» моменту, вливши в кинуту Курбасом форму зміст зовсім їм не передбачений.

З яким же мистецьким баґажем ми прийшли до цієї грані? Мушу спинитись на особі самого Леся Курбаса.

Кидаючи гасло «Молодого театру» молодотеатрівці на чолі з Курбасом більше уявляли собі майбутнього молодого актора і зовсім неясно уявлялась їм постать *свого режисера*. Курбасові і не мріялось тоді брати на свої плечі режисуру і коли він тоді став на чолі всіх наших вправ і спроб то лише всилу своєї більшої готовности як актора. Ми всі чекали свого режисера, зовсім не уявляючи собі тих Олімпів, з яких він повинен злетіти. В цьому переконує те, що ми (разом з Курбасом) кинулись в обійми Гната Юри, який, крім запалу і жадання творить в новому театрі, — покищо не виробив з себе режисера-новатора і те, що ми віддались були (теж разом з Курбасом) у руки цілком не готового і бездарного Андрія Щепанського і всі ті захоплення й розчарування, які ми пережили. Але природний зріст нашого театру розгортав паростки кинутого насіння так, що цей режисер мусів вирости з того ж самого нашого Леся Курбаса.

Таким чином, записуючи на своїх скрижалях ідею прояву творчої індивідуальности молодого покоління *акторства,* ми самі не помітили, як найбільший з нас і за готовністю і за талантом пішов у бік режисури, залишивши актора обіч.

Що ж із себе уявляє режисерський талант Леся Курбаса?

Остаточно він ще не визначився. Його постановка «Царя Едіпа» і «Горе брехунові» дають підстави вбачати багатогранність його режисерських замислів і широчінь розмаху. Так само його симпатії до Шекспіра, де, як заявляє він у своїй статті «На грані» в номері 1 «Мистецтва», Курбас має розгорнути працю, спираючись на актора і його засоби — жест і звук — обіцяють теж цю многогранність його талантові. Одначе в той час як «Цар Едіп» і «Горе брехунові» являються плодом творчости Курбаса головним чином літнього періоду 1918 року, а Шекспір лише накреслюється в майбутньому — творчість Курбаса зимового сезону 1919 р. наводить на думки цілком протилежні щодо його розвитку. Талант Курбаса має певні ознаки виявлення, як талант композитора або скульптора, який для виявлення своїх творчих поривів потребує бездушного матеріялу-глину чи піяніно, де кожна струна родить звук, відповідний до фантазії і темпераменту, дотиків, які лягли на клявіші.

Коли не лічити недоробленого «Вертепу», який став на святках кутею внутрішніх непорозумінь в театрі — то в інсценізаціях творів Шевченка, талант Курбаса яскраво виявляється, як талант статично-барельєфного напрямку. Тут він більше скульптор ніж режисер театру, актори ж у даному разі є безличною масою режисерських замислів.

А в останній своїй статті, Курбас говорить, що «„Молодий театр" мусить бути театром *покищо* режисера».

Викиньте, очевидно, для скромности внесене в це речення слово «покищо» і думка Курбаса буде ясніша. В тій самій статті він каже:

> Поява *театру режисера* і за кордоном і в нас *на Україні* свідчить тільки про те, що форма життя останнього століття *задушила актора.* Бо верх бере той, хто сильніший. А сильнішим, більш розвиненим, багатшим можливостями показав себе власне режисер.

Ще не так давно Курбас (здається, в одній із своїх статтей — цього матеріялу я не маю в своїм розпорядженні), трактуючи антимистецькість театру взагалі, поси-

лався властиво на те, що він забув головні свої підстави *актора і його засоби*: жест і звук і пішов у бік режисера тому, мовляв, що легше знайти одного режисера ніж виробити цілу групу мистецько-культивованих акторів. Зараз Курбас центр ваги в своїй статті переносить на режисера і, посилаючись на те, що форма життя останнього століття *задушила* актора, заявляє, що відтепер «Молодий театр» не буде навіть номінально виявляти волі і індивідуальности колективу, тому що *воля колективу* завжди будує врешті решт *ролі*.

Режисер у Курбасові переважив і психіка актора стає йому чужою.

Він змішує *волю актора*, яка є ніщо інше, як стимул до застосування своїх засобів, над культивуванням яких актор працює з волею *режисерського замислу* і його *шукаючою лінією*, чується побоювання, якби акторське жадання *ролей* не стало на перешкоді втілення ним його режисерських концепцій.

Курбас очевидно не відчуває, що для актора ролі є те саме чим для режисера є п'єса чи сценарій як матеріял — канвою для застосування малюнків його творчої фантазії.

І це не важливо, які ті ролі — словесні чи мовчазні, але вони категорично передбачають певну *сольовість* або принаймні партійність у цілому хорі (режисерська будова твору) і ні в жодному разі не можуть бути зведені до функцій, які виконує один з десятка альтів, загублений в цілому хорі, незалежно від ступеня мистецького виконання цілої кантати.

Ніякий театр ніколи не буде виявляти волі колективу в розумінні мистецького напрямку, який творить режисерська ініціятива. Але в режисерській композиції, коли вона не йде в бік «удушення» актора, завжди будуть видні, як певні гармонічні барви, співзвучні солісти тої чи іншої школи.

І Курбасові нема ніякої потреби відступати від «пагубного жадання ролей» акторами *Курбасової ж школи*. Одначе цей відступ є. Заглибившись у режисуру, Курбас рішуче гнівається на актора, як на необхідну траву, що всилу вимог природи, заплуталась у квітниках його режисерських замислів.

Сягаючи в сфери фантазії і бачення, поширюючи і поглиблюючи своє світовідчування і маючи таким чином предметами своїх самоудосконалень тільки інтуїцію і творчі пориви духу, закоріненого у певній талановитості, Кур-

бас природно за час розвитку «Молодого театру» випередив акторів, які сферою своїх самоудосконалень мають, крім цього, ще й свій мистецький апарат — тіло, для виховання якого і прищеплення йому певних ритмопочинів (коли так можна висловитись) потрібно більше часу. Проте, говорити про *удушення* актора, покликаючись на форми життя і зарано і непотрібно.

Симптоми нахилу таланту Курбаса до статично-скульптурної режисури дають право побоюватись можливого цілковитого віддалення його від актора і постриження в орден апологетів *театру маріонеток*.

Признаючи, що сезон 1919 р. був несприятливий для нормальної мистецької роботи, я все ж не згідний з Курбасом, що тільки зовнішні причини, включно і з тими тертями, які були в самому «Молодому театрі» до вибору головного режисера і визнання єдиної волі щодо напрямку стали перешкодою тому, що «Молодий театр» в сезоні 1919 р. «не дав того, що міг, ані не дав того, що хотів».

Я думаю, що внутрішній процес самовизначення всіх, в тім числі і Курбаса, як просто процес бродіння, творив певні тертя ідей і вірувань в самих носіях їх і в значній мірі затримував успішність роботи в розумінні кількости викинутих на ринок постановок.

Так, Курбас, після виборів його головним режисером і признання за ним святости єдиної волі все таки не використав вповні своїх прав єдиної творчої ініціятиви і за період з 1 січня 1919 р. дав лише одні інсценізації творів Шевченка, що, звичайно, на такий період було за кількістю — замалою дозою для насичення потреб акторів цілого колективу.

Таким чином, згруповуючи всі положення, мусимо признати, що в сезоні 1919 р. «Молодий театр» духовно виростав, накреслюючи мистецькі шляхи для всіх молодотеатрівців.

Лесь Курбас виріс в режисера, залишив позаду решту акторської маси і опинившись у широких просторах чисто режисерських поривань, накреслив дальші можливості свого розвитку, шляхи яких покищо не сконкретизувались.

Взагалі ж «Молодий театр», накресливши диференціяцію вірувань і мистецьких жадань, підійшов з цим баґажем до грані, за якою для нього можуть виявитись *або широкі перспективи нових барвистих досягнень і здобутків нових цінностей або* жорстокі перспективи упадку театрального мистецтва.

Це залежатиме як від дальшого пульсування і розвитку мистецьких напружень, так і від зовнішніх причин.

Націоналізація київських театрів наочно доказала інвалідність Молодого і Драматичного театрів в розумінні їх *прибутковости*. Логіка сучасної дійсности, побудована на принципах матеріяльного раціоналізму, вимагала смерти одного з них. Але, схиляючи свої нібито симпатії до «Молодого театру», як театру революційного, вона всеж не знайшла сміливости підписати смертний присуд хрещеникові гетьманських «ділових» кабінетів і розв'язала це питання сезонним шлюбом цих театрів, врубавши хвостики обом.

Цього вимагали не тільки фінансові інтереси, а й національна каша Києва, де вимагається найти приміщення для театрів майже всіх націй сущих на землі, починаючи від фіна і кінчаючи латишами. Зараз «Молодий театр» і Державний драматичний театр злучено і таким чином виріс новий театр, в якому опинились представники цілком протилежних мистецьких переконань. В цьому і полягає трагічність змісту «награнного моменту». Це той зміст, якого Курбас очевидно не передбачав.

Коли Лесь Курбас у своєму самовизначенні як режисер далі розвиватиметься в напрямку багатогранности, основи якої є в його «Едіпі» і «Горі брехунові», він стане режисером живого *акторського* театру і молоде театральне мистецтво матиме тоді ще великі шляхи на верхів'я досягнень. Виховані Курбасом актори матимуть *свого* режисера молодого мистецтва і поле для застосування своїх здобутків, виховання нової школи; поглиблюватимуть їх далі і разом зі своїм учителем ітимуь по одній, але багатогранній і барвистій лінії шукань дружньою сім'єю, приєднуючи на шляху до себе численних неофітів «Молодого театру».

Коли ж Курбас дійсно розгорнеться як талант дириґентсько-композиторський і заглибиться в барельєфність скульптурного театру маріонеток, то актори — ним же виховані — йому будуть непотрібні. Він вибере тоді предметом своїх шукань щонайбільше школярів, відкидаючи їх по мірі зросту їх на акторів.

Плеяда ж теперішніх молодотеатрівців, лишившись без *свого* режисера, як вівці без чабана, розпорошиться ще на кілька груп і почне розгублюватись по різним отарам на яку хто набреде.

«Молодий театр», який досі існував у формі певних

мистецьких напружень і доступного спостереженню імпульсу, перетвориться в абстрактну ідею, в котру кожен з майбутніх його творців вкладатиме свій зміст. Тоді не буде компактної, міцної, з'єднаної групи, яка б прокладала дальші шляхи молодого театрального мистецтва в умовах, утворених сучасними причинами.

А старе театральне мистецтво, отримавши в політичному шлюбі з «Молодим театром» розпорошені сили своєї строптивої нареченої, дуже легко приборкає театральну гоструху до рук і пожне лаври, з яких у театральнім мистецтві почнеться лінія падіння, після кульмінаційного пункту напружень, накреслених нами вище.

«Мистецтво», ч. 3. — Київ, 1919, червень, стор. 27-31.

ПАНФУТУРИСТ

ЛЕСЬ КУРБАС І ВСЕВОЛОД МЕЙЄРХОЛЬД

«Панфутурист» (Микола Бажан) порівнює вистави Леся Курбаса з ґастрольними виступами театру Мейєрхольда в Києві 1923 р. Коли в «Березолі» з'явилися перші постановки «Жовтень» і «Рур» — російська консервативна критика в Києві зразу намагалася представити діяльність Л. Курбаса, як лише **послідовника** *Всеволода Мейєрхольда. Стаття Бажана об'єктивно насвітлює ситуацію: теперішній театр Мейєрхольда є деструктивний. Мейєрхольд широко реформував цирк, але театру вперед не посунув, механізував його. Курбас же — не деструктивний, він емоціональний, він еструктивний і в цьому його сила, як апарату натиску на масу.*

Кінець театрального сезону в Києві відзначився двома подіями: перше — вистави першої майстерні «Березоля», де Лесь Курбас демонстрував свої останні роботи, і друге – ґастрольні вистави В. Мейєрхольда. Лесь Курбас дав дві постановки ударного типу: «Жовтень» і «Рур» та свою велику відчитну роботу — «Газ» Кайзера. Мейєрхольд також привіз три речі: «Великодушний рогоносець», «Земля дибом» та «Смерть Тарелкіна». Обох постановників у Києві очікувано з великою нетерплячкою. Як Лесь Курбас, так і В. Мейєрхольд, являють собою імпозантні фігури так званого «лівого фронту». Лесь Курбас — на Україні, В. Мейєрхольд — в Росії, обидва перейшли довгий шлях театральних блукань і експериментів та обидва здобули собі широку популярність далеко поза межами своїх авдиторій. Але Курбасові ще треба зміцняти свої стратегічні позиції, в той час, як Мейєрхольд уже давно їх має. В той час, як роботу Мейєрхольда звикли, заздалегідь приймаючи, — виправдувати, Курбасові ще треба пробивати мури. В цьому полягає їх стратегічна нерівність, і це треба пам'ятати при моїй спробі зробити таку паралелю — Курбас Мейєрхольд, зваживши ще й те, що на якийсь десяток

років Мейєрхольд працює довше за Курбаса. Треба почати з того, що Курбас своїм «Газом» приголомшив Київ. Всі ми бачили величезне захоплення на сторінках преси, в розмовах, в гуртках. «Газ» Курбаса був сильний — ось у чому секрет. Спочатку сильно, а потім уже — добре чи зле. Ясно, що Мейєрхольд, приїхавши до Києва зараз після вистав Курбаса, справив враження дзижчання мухи на осінній шибі. Всі ми спостерігали масове розчарування після вистав Мейєрхольда — (такі звістки надходять і з Харкова, куди поїхав Курбас і де був Мейєрхольд). Треба добре вилаяти Курбаса за те, що літературна й ідеологічна обробка п'єси Кайзера не задовольняє в великій мірі, не відповідаючи інтенсивності тих емоцій, які Курбас викликає, як постановник. Хто перевернув землю дибом, так це безперечно Курбас, а не Мейєрхольд. Курбас виявив геніяльну винахідливість, як постановник і ідеолог...

На сторінках київської преси ми помічали бажання критиків виправдати Мейєрхольдовські фарси і водевілі лозунгом боротьби з міщанством. Що таке театр Мейєрхольда? Це театр футуристичний, розуміючи під цим терміном відомий дореволюційний напрям у мистецтві. Ідеологія — «епатуй обивателя», фактура — деструкція. Театральне мистецтво спізнилося з цим процесом не більше як на 10 років. Теперішній театр Мейєрхольда — це малярство й поезія, футуристичні, 1910-1913 років (у тій же Москві). Це послідовна деструкція, яка веде до заперечення, до знищення театру, як такого.

Змішування, урухомлення меж цирку, театру, спорту, бензинотехніки, — де ще ви знайдете більш яскравий зразок деструкції, як методу руйнації й компромітації театру? Мейєрхольд — деструктор, чистий футурист, що відстав від своїх колеґ на 10 років. Докази: рухомі декорації — колеса (коли для «сопровеждення емоції» — то це наївно), площадки, відсутність ґриму, прозодяг, мотоциклі, бензинодим, прожектори — типові елементи деструкції 1910 року, коли футуристи скульптори «інтенсивили» глину пляшками з пива, малярі — тирсою і газетними обрізками заступали фарбу і т. і. Це було тоді, а футурист деструктор Мейєрхольд доконує це в 1923 році. Курбас мало деструктивний, він емоціональний, він екструктивний. В цьому його сила, коли розуміти сучасний театр, як апарат тиснення на масу. Він не розпорошує уваги глядача постановницькими дрібницями. Біомеханіка у Курбаса не самоціль — вона доцільний засіб. Ідеологічна цінність постановок

Мейєрхольда — м'яко висловлюючись — сумнівна. Мейєрхольд — як постановник — типовий футурист у фактурі, і його ідеологічне безсилля — рідне для всякого чистого футуриста. Коли хочете — Мейєрхольд реформував цирк, розсунув його межі, посунув його наперед, щоб надати йому ширшого значення. Але театру він не посунув наперед, Мейєрхольд знищив театр, зробив його непотрібним, Мейєрхольд забув, що театр можна використати, і це чудово схопив Курбас. Мейєрхольд безпредметник. Мейєрхольд — бездушний, поверховий, грубий і сильний матеріяліст.

Курбас не боїться мас, сміливо виводить їх на акцію, Курбас вловив найпотрібнішу для сучасности рису театру емоціональність, щоб не завернути театр до порожньої іграшки, до дитинячої «изящной безделушки», як це зробив Мейєрхольд. Але Курбас надто щирий і надто глибокий, ніж цього вимагається від майстра фактури. Емоціональна екструкція Курбаса зв'язала його з фактурного боку, він не використав усіх можливостей фактури. Курбас допускає навіть естетизм і символіку.

А це вже великий гріх. Курбас любить працювати «чисто», а іноді корисно пропустити й «неряшливости», щоб не дійти до парнаських люксусів. Нехай стережеться характеру — пластичність — до самоцільних вершин і тим дійшов до безнадійного ведмежого балету й загруз в сахарині пластичного естетизму; — це прекрасний «урок», якого треба уникати. Курбас повинен використати всі фактурові засоби для своєї емоціональної ідеї, щоб створити потрібний пролетаріятові театр. «Газ», «Жовтень» і «Рур» доводять, що Курбас творить театр для пролетаріяту.

Не даремно говорить Київ, що Курбас повалив Мейєрхольда. Чемпіон Києва (Курбас) положив на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейєрхольда).

«Театральне мистецтво». — Львів, серпень 1923. Передрук з київського журналу «Панфутурист».

ЙОНА ШЕВЧЕНКО

«МОЛОДИЙ ТЕАТР»

ЙОГО РОЛЯ І РОБОТА

Йона Шевченко, визначний український театральний критик і актор, автор цієї статті був сам членом «Молодого театру» і сам надалі залишався надхненим прихильником Курбаса й «Березоля». З цього погляду він не оцінює об'єктивно працю «Молодого театру», як це робив Степан Бондарчук, а дає у своїй статті лише інформативний огляд театру. Його головне стремління — шукати стилю у формах мистецтва крім огляду деяких постановок (так званого «хлібного репертуару»), як певного «виходу пари гарячого бажання грати декотрих з членів організації», де він мав на увазі Гната Юру та його прихильників.

До цього часу у нашій літературі не дано ще оцінки ролі «Молодого театру» з розвитку нової української театральної культури і не визначено місця його в системі фактів, що творять історію українського театру.

Всього лиш 15 постановок зробили режисери «Молодого театру» за весь час його існування, але остільки ориґінальне явище цей театр на тлі української культури, так різко він свого часу порвав з традиціями, такі сильні товчки дав до життя і дальшого розвитку театру на Україні, що вся робота його вимагає спеціяльних дослідів і широкої історичної оцінки. Ця ж стаття має лиш поставити питання, позначити віхи, по яких мусить іти робота будучого історика й дослідника нашого театру.

Серед широких кіл публіки, як і серед критиків та журналістів, що писали про «Молодий театр» переважає думка, що цей театр «европеїзував» українську сцену, цебто відірвав її від побутових селянських мотивів, викинув з неї етнографію і поширив її мистецьку базу, ввівши в репертуар п'єси, що малюють життя та складні переживання «вищих верств» суспільства.

Такий погляд і така оцінка ролі «Молодого театру» занадто плиткі і в корені неправдиві.

З культом етнографії в українському театрі під непереможним тиском життя потроху почав рвати ще М. К. Садовський. В часи перед світовою війною почала вбиватися в пір'я українська національна буржуазія та буржуазна інтеліґенція, вони давали Садовському матеріяльні можливості і примушували його «европеїзувати» свій київський театр. Доволі грамотними постановками п'єс Гоголя, Л. Українки, Андреєва, Л. Толстого, Шніцлера, Словацького, Гаєрманса та інших драматургів широкого творчого розмаху, М. Садовський уже почав виводити український театр з натуралістичних заулків селянського побуту. Ідеалізованого й омріяного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичного перетворення і відбиття на сцені життя інтеліґенції та буржуазії і до трактування навіть вселюдських проблем.

Цю роботу продовжували в Києві після Садовського: рахітична дитина Центральної Ради — «Національний театр» і велетень на глиняних ногах — Державний театр (пізніше ім. Шевченка) і зараз ще не зовсім вижили цю фазу розвитку всі театральні формування, що перебувають поза Києвом.

Цілком іншими — своєрідними і новими шляхами пішов у своїй роботі «Молодий театр». Правда, свої прилюдні виступи почав він «Чорною пантерою» і «Молодістю» — п'єсами на той час уже доволі банальними, а в режисерській обробці цікавими хіба тільки в маштабі тогочасного українського театру; правда теж, що і в другому сезоні «Молодого театру» були постановки і п'єси «европейсько»-міщанського жанру (прим. «Гріх»), але треба сказати, що ці постановки мали значення з одного боку «хлібного» репертуару, що мав дати хоч якісь матеріяльні засоби для організації діла, з другого ж — грали ролю клапана, яким виходили пари гарячого бажання грати декотрих з членів організації. Не у цих постановках маємо шукати акценту роботи «Молодого театру».

«Ми заснували студію. Признали і рішили, що стиль у формах мистецтва — головне. Що з ним зв'язане все проче... Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для зрозуміння. І тому почали роботу старогрецького „Царя Едіпа"». Так писав тоді старший з-поміж нас, пізніше головний режисер «Молодого театру» Курбас. І далі: «Роботу будемо вести головно в студії, де будемо

шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досвіди находитимуть примінення; починаємо, щоб могти самим учитись».

Отже з самого початку, з самого зародження свого «Молодий театр» заперечує тогочасний театр український чи російський — однаково: жодного з досягнень, жодної з цінностей цього риночного театру — театру розваги — театру — ілюстратора до літературного твору, він не приймає, натомість він іде вчитись. І наведені цитати свідчать, що група «Молодого театру» ще не зовсім ясно, але розуміла вже, що не можна будувати нової культури, не асимілювавши і не перетравивши в своєму творчому апараті елементів старих культур.

В основу своєї роботи в дальшому «Молодий театр» кладе постулят грамотности — студіювання (стилі), досліди, експерименти. Тут початок аналітичного, деструктивного процесу, що на ґрунті українського театру в силу історичних умов зайшов трохи пізніше, аніж в інших театрах.

Відси вже виникає усвідомлення, критичне відношення і переоцінка всіх елементів театру.

Як безпосередній результат цього — починається в «Молодім театрі» праця над жестом, при чому спочатку — в пляні роботи над стилями — студіюється й усвідомлюється характер, роля і місце жесту стилізованого, вишукується його джерела й основи («Цар Едіп», «Горе брехунові», «Вертеп»).

Але, шукаючи секретів виразу жесту, елементу доповнюючого або й замінюючого емоцію, «Молодий театр», само собою, не міг спинитись на жесті стилізованому, завжди скованому й схематичному; живий і буйний він не міг залишитися з жестом — мертвою формулою. В силу діялектики речей, він прийшов до жесту виражаючого на підставі певних законів природи матеріялу. До цього етапу роботи можна віднести етюди Олеся, «Йолу», почасти «У пущі».[1] Звичайно, вповні розв'язати це величезне завдання «Молодого театру» не довелось, але важно те, що проблему поставлено було яскраво й виразно. Дано товчок. Накреслено завдання.

З першими глухими ударами вулкану революції почав

[1] В серйозній праці над жестом, між іншим, і секрет того, що наші так би мовити академічні постановки «Пантера» і «Молодість» могли витримувати конкуренцію з постановками «Пантери» великого «Соловцовського» театру, де були тоді такі сильні актори, як Полевицька та Ходотов.

жити «Молодий театр». Вулкан вибухнув — опромінилось і засміялось життя, почав боротьбу напружену й уперту мільйонний колектив.

Люди, що вийшли від старого ще коріння, а рости і працювати почали в дні великих соціяльних бур, молодотеатрівці не могли вже лишатися в рамцях і межах образотворчого театру. Життя рвало його тісні форми і наслідком цього в «Молодому театрі» позначується півсвідомий, але цілком виразний здвиг до театру динамічного. Ця динаміка випирає навіть із строгого символічного обрамлення, в яке закуто було Курбасом Олесівські «Осінь» і «Танець життя».

Відси уже сам собою, з залізною непереможністю логіки речей, постає принцип масового дійства на театрі. Його перший прояв — «Іван Гус».

Відси ж — здвиг і перші спроби театру безпредметного — «Ліричні вірші» Шевченка і вірші П. Тичини.[2]

Все це — динаміка, масове дійство, безпредметність — пізніше (у 1921-22 рр.) було розвинуто — на лихо дуже невдало і компілятивно — в роботах колективу «Мистецтво дійства» ім. Гн. Михайличенка («Перший будинок нового світу» і послідуючі роботи).[3] В роботах «Мистецтва дійства» не завше знайдено було ту межу, що відділяє динаміку від крикливого кривляння, а в безпредметності перейдено ту тонку грань, за якою починається грубе естетичне гурманство.

Треба ще згадати й про те, що стає зрозумілим лиш тепер, коли ми post-factum підводимо під роботу «Молодого театру» ідеологічну та фактурову базу. Це те власне, що в «Молодому театрі» цілком самостійно й інтуїтивно намітилась експресіоністична техніка будови театрального дійства. Те, що ставиться зараз експресіоністами в основу дійства — лаконічна фраза, коротка сцена, вираз стихійного почуття у формах, що глибоко сприймаються глядачем — намічено й показано було в таких постановках, як згадані вже «Іван Гус» і «Осінь».

Кволий, малограмотний театр початку XX століття було засмічено й задушено сильними впливами з літератури й малярства. І от у «Молодому театрі» вперше з'являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розу-

---

[2] Останні ставились не в театрі, а на стороні, в кабаретннх виступах артистів «М. Т.».

[3] Ініціятори театру Михайлнченка вийшли з «Молодого театру».

міння театру, як гри і відповідні в цьому пляні постановки — «Горе брехунові», ляльковий «Вертеп».

Ось «Молодий театр» — скринька чарівника, з якої вилетіло стільки багатих і здорових можливостей, що підготували ґрунт для Жовтневого театру на Україні, — можливостей, які лиш тепер вповні починають розвивати і використовувати театри різних націй, що живуть на Україні.

За короткий час свого існування (перший сезон 15-16 ранкових вистав, другий прибл. 5 місяців, а разом з студійною роботою коло 2½ року). «Молодий театр» скорочено і в прискореному темпі пройшов увесь той шлях шукань, що ним ішли експериментальні театральні формування Росії і Европи в перші 20 років XX століття.

Київ, 27. XII 23.

«Барикади театру», ч. 2-3. — Київ, 1923, 30 грудня, стор. 8, 10.

AVANTI

ВІД «МОЛОДОГО ТЕАТРУ» ДО «БЕРЕЗОЛЯ»

Стаття Avanti — *один з яскравих документів доби з невисоким рівнем аналізи. Автор з одного боку віддає Л. Курбасові перше місце в сучасному театрі, закликає вчитися його мистецьких досягнень, говорить про нього, як про рівнозначного режисера поруч з Мейєрхольдом, а з другого — встановлює, що Жовтень в українському театрі створив не Курбас, а колектив театру ім. Г. Михайличенка, поминаючи зовсів епохальну виставу Курбаса «Гайдамаки» 1920 р.*

Лесь Курбас приїхав до Харкова з Четвертою своєю студією. Торік він привозив «Газ» та дві аґітки — отже Харків уже знає, так сказати, «сучасного» Курбаса, але той творчий шлях, що його пройшов талановитий режисер є маловідомий нашій молоді, котра сповнює вечірки чи «вечорниці» (як дражняться панфутуристи) «Плугу» й «Гарту» й десь певне товпитиметься «як до причастя» на вистави «Джіммі Гіґґінса», «Макбета» й «Машиноборців».

Розпочав Курбас свою режисерську кар'єру ще в добу Садовського в Києві, зібравши кілька очайдушних юнаків, що утворили основний кадр «Молодого театру». Програмову статтю вмістив у «Робітничій газеті», кинувши гасло «донкіхотства». І справді невдовзі показалося, що «корифеї» українського театру з групи Садовського і ціла тая етнографія зробилася звичайнісіньким «вітряком».

Ще ці вітряки «займали становище», ще мали брутальну силу і «громадську опінію» поважного українського громадянства, але молоде й свіже сипнуло до «Молодого театру» — і там на кожній виставі відбувалися ніби «оргії» молодиків — було таке, яблуневоцвітне завзяття з кону до глядачів, таке захоплення щиро юнацьке плинуло хвилями, що дійсно вірилося, відчувалося: має прийти в український театр щось нечуване, небачене, надзвичайне...

І воно, справді, прийшло.

Не в тім річ, що п'єси були часом нікчемні, якась — «Молодість» якогось Макса Гальбе, але грато їх такечки по-молодому, що людей глядачів разом з акторами охоплювало оп'яненння.

Коли перший запал пройшов і «Молодий театр» уже повернув до містики Олесевих «Етюдів», тоді вже в залю прийшов раптово новий глядач — революційна маса. Це може й не входило в розрахунки молодотеатрівців, котрі мріяли про модерністичну «европеїзацію» етнографічного українського театру. Але тут замість культурної смокінґової «Европи» в залі розташувалася «дика азіятчина» з насінням і реготом з ґальорки і під час найтрагічніших психологічних «нюансів» червоноармієць горлав: — «Вєсєлєй прєдставляй». Спершу звомпили молодотеатрівці, злякалися, що «Мистецтво вмірає», але молодість взяла своє і ось нова постановка — «Горе брехунові» — Ґрільпарцера, зараз розрахована на здоровий гогот ґальорки — річ «во вкусе площадном, во вкусе Плавтовом»...

Українська буржуазія скоса і скрива поглядала на «курбасят» і втворила поважний «Національний театр».

Та ще надто багато було в Курбаса тоді від старої рафінованої богеми, ще якийсь час цілує він ручки «Пані Лялі»...

Нарешті й це починає перегорати в багатті революції і з попелу старого театру вилітає «феніксом» нова форма театральности, а головне — зміст уже новий, сучасний, «суголосний», «співзгучний» і т. п.

Спроби Курбаса взивано «мейєрхольдовщиною», що він рішуче заперечує. Зрештою це однаково, фактом лишається тільки те, що Курбас, як і Мейєрхольд — кращі режисери Радянського Союзу.

Поза тим лишається невичерпаним питання про жовтневий театр. Жовтень у театрі українському розпочав не Курбас, а колектив «Михайличенківців». Нині спроби колективних композицій та творення нового театрального «жанру» робить театральний «Гарт», до котрого переходять і молодші курбасівці. Маємо нові ґенерації акторства, що тяжать до революційного, пролетарського театру.

Місце Курбаса в сучасному театрі в творчості наших днів — перше. Це треба визнати як факт. Значення Курбаса може сягає поза межі Радянських Республік.

Отже й тій нашій молоді, котра вважає, в революційному захопленні Курбаса «старим» — треба визнати його історичні заслуги і вчитися його художніх досягнень.

«Вісті ВУЦВК». — Харків, 1924, 16 травня.

ЮРІЙ БЛОХИН

«МОЛОДИЙ ТЕАТР»

Юрій Блохин (Юрій Бойко) дає ґрунтовний і поступовий розвиток-історію «Молодого театру» від реалістично-поставлених драм В. Винниченка до експерименту в експресіонізмі (Шевченківський вечір). Наголошуються яскраво два окреслення: в першому сезоні праці «Молодого театру» (1917-18) — засвоєння членами МТ европейської техніки акторської гри та в другому сезоні (1918-19) — спроба створення нового актора в ритмічній концепції («Цар Едіп» Софокла), відтворенні стилю commedia dell'arte *(«Горе брехунові» Ф. Ґрільпарцера), стилізації ляльок («Вертеп»), експерименту в бік колективної дії (Шевченківський вечір). Констатація — великі здобутки «Молодого театру» щодо акторської вмілости.*

Перші роки XX століття були періодом, коли поступова українська (не українофільська) інтеліґенція, підпадаючи різним соціяльним впливам, досить виразно поділилася на «батьків» і «дітей», на просто лібералів та на радикалів і, навіть, соціялістів. Першу течію репрезентували ширші кола української інтеліґенції. Вони не мали виразної політичної фізіономії, точно висловлених соціяльних програм, пляну дня й перспектив на майбутнє, жили «вчорашнім» днем, може навіть спогадами про «вчора», іноді щиро, іноді сентиментально-солодкаво «служачи народові». Щось кволе й мало реальне, відірване від життя, відчувалось в таких «прекраснодушных людях», у цих типових представниках народницької буржуазної інтеліґенції. Але вже тоді ж частина нашої інтеліґенції доходить висновку, що «служіння народові» не покриває всього життя й що, попри те «служіння», є й інші інтереси та завдання суто інтеліґентські. Куди, наприклад, віднести задоволення власних естетичних потреб? А як обійтися без естетики, коли революцію розгромлено, коли «народ» виявив себе таким неестетичним і грубо-прозаїчним? «Народ» не вва-

жав на оте «високе служіння», а діловито палив таки й нещадно нищив маєтки найщиріших мужикофілів. Ні, «служіння народові» рішуче належало замінити на «служіння музам», що «не терплять суєти». Отже, народжується розпачливе гасло — «мистецтво для мистецтва». Речник його — Вороний. Його філософія:

До мене, як громадянина,
Ставляй вимоги, я людина;
А як поет: без перепони
Я стежу творчости закони.

За Вороним — музичний Карманський, акварельно-файний Яцків... Повільно, але вперто розростається модернізм, завойовуючи помалу симпатії інтеліґенції. Все більші та виразніші розходження між старими культурниками й молодими апологетами «чистого мистецтва». Виникають окремі органи, що репрезентують протилежні табори — «Українська хата» й «Рада».

Відбиваючи настрої протилежних ідеологічних угруповань української інтеліґенції, ці органи відбивають протилежні вимоги також і щодо театру. Старий театр розкладався, не задовольняючи вже нікого. Гопашництво на театральнім кону, «побутове» халтурництво на сцені — тяжко вражали бодай трохи культурну людину. Старий «побутовий театр» смердів, розкладаючись. Обороняти його було б «бездумно й дико». І справді, «Рада» картає не згірш од хатян гаркунзадунайщину. Гаркунзадунайщина — знущання з української культури. Народ треба виводити з темряви, а ця «малоросійщина» тільки отруює його, плекаючи в ньому найгірші інстинкти. Вихід із становища вбачають у тому, щоб змінити халтурницький репертуар на «ідейний». «Ідейним» репертуаром є репертуар театру Садовського. Цей театр був театром зразковим. Його з гордістю протиставляли театрам «заробкевичів». Перегортаючи сторінки «Ради», бачимо силу рецензій на старі побутові вистави. В кустарних, неглибоких, здебільшого, рецензіях часом лагідним тоном вказується на якусь хибу, здебільшого ж, перераховуються «досягнення». Але визнають, що становище не зовсім нормальне, що театр не може живитись самими побутовими та «ідейними» (історична романтика) п'єсами, треба запроваджувати й европейський репертуар. Сліпо вірять в те, що театр Садовського зможе десь згодом певною мірою зевропеїзуватися,

а покищо констатують оті мізерні, здебільшого, «досягнення». Про революцію театральну тут і не мріють. Таких тонів дотримуються й рецензенти постановок театру Садовського в «Сяйві», що виходить за редаґуванням Корольчука, одного з акторів цього театру.

Те, в чому кохається «Рада», відкидає «Українська хата». «Затурканий», «рідний» нарід, за лексикою радян, в лексиці «хатян» перетворюється на «юрбу». «Юрба» творця не розуміє, та все таки на українському інтеліґенті лежить обов'язок служити цій юрбі. Поруч цього — гасла чистого мистецтва, боротьба з міщанськими смаками, кпини з тенденційного мистецтва, оспівування індивідуалізму тощо. В театральних рецензіях «Хати» відчувається характерний для всього журналу потяг «переоцінювати цінності». А тому — паплюження гаркунзадунайщини й безоглядна лайка на адресу театру Садовського. Нещадно викриваються вади театру: «В акторів немає будь-якої певної школи, театр не диференціювався на оперу й драму, режисура не вміє трактувати нові п'єси сучасних авторів новими засобами», закидають легковажне ставлення до чужоземних п'єс тощо. Українському театрові протиставляється російський, і порівняння дає сумні наслідки. «Коли поруч у драмі (европейській) актори-спеціялісти дають високі зразки того, як треба грати в драмі, після того без жалю не можеш дивитись на примітивні прийоми більшости українських артистів. Оскільки сучасний український театр не відповідає естетичним смакам української інтеліґенції, то потрібна рішуча безкомпромісова реформа»... «Реформа театру — це органічна потреба українського суспільства».

Ідеал нового театру невиразний. Всі погоджуються на тому, що мусить бути театр европейський — досконалий з боку техніки, з найкращими перлинами европейського репертуару, а також з п'єсами О. Олеся, Л. Українки. Щодо напрямку формального, то тут ще більші непорозуміння. Ідеальний український «европейський» театр розуміють, здебільшого, як реалістичний, театр настрою. Кажуть також про те, що новий театр, хоч і реалістичний, має коритися гаслам «чистого мистецтва». «Можна сказати, що тільки тепер стало ясно, що театр не є ані амвоном для проповіді, ані місцем для розривки, а є храм, в котрому повинні панувати виключно ідеали мистецтва... що служителі цього мистецтва повинні стати надхненними жерцями чистої Краси».[1]

[1] «Українська хата», ч. 1, 1913 р.

З «Української хати» лунали такі слова, тим часом театр Садовського своїми спробами «европеїзуватися» показав лівому крилу української інтеліґенції, що реформами самими тут нічого не вдієш, що треба засновувати новий театр, збудований новими силами, акторами европейської школи. Такими акторами були ті, що закінчили школу Лисенка. Наче потураючи вимогам української інтеліґенції, група колишніх учнів цієї школи організувалась, щоб створити новий театр. 13-го вересня 1912 р. «Рада» повідомляє, що новозаснований гурток «поставив своєю метою виставляти твори кращих українських авторів, а також і переклади п'єс західньоевропейських авторів». Але незабаром справа гине, бо немає досвідченого режисера, що зміг би керувати справою. В такій атмосфері й народився «Молодий театр», склався силами багатозаслуженої школи Лисенка.

Колишні учні школи Лисенка не розривали зв'язків між собою. Їх з'єднувало бажання працювати в новому, не побутово-етнографічному театрі. Після денної роботи на службі (були урядовцями), 2-3 рази на тиждень збиралися у квартирі С. Бондарчука або П. Самійленкової і, як старі товариші, сидячи за склянкою чаю, розмовляли на теми з мистецького життя й життя театру. Так утворився осередок, що з нього згодом виросте «Молодий театр».

Весна 1916 р. До гурту пристає Л. Курбас.

До цього часу, здається, ніхто з майбутніх молодотеатрівців аж ніяк не уявляв собі шляхів, що ними мало поступувати театральне мистецтво далі, за межі психологічного реалізму та теорії «драми живих символів» Вороного, хоча всі прагнули до нового, естетичного театру, що ідею його навіяв поворот українського мистецтва в бік модернізму. Приєднавшися до молодих акторів, Курбас, куди ліпше за решту товаришів, теоретично ознайомлений із західньоевропейським мистецтвом та, зокрема, з театром, остаточно спрямовує молодих ентузіястів у бік естетичного театру. Виникає ідея заснувати «Студію», що має скупчити навколо себе всіх акторів нової ґенерації й увести їх у сферу шукань. Заходжуються, щоб такі думки здійснити: наймають приміщення, згуртовують акторів. В новозаснованій «Студії» збираються люди, захоплені ідеєю творення нового театру: Бондарчук, Терещенко, Самійленко, Мануйлович, Добровольська, Ватуля, Шевченко, Прохоренко, Смерека-Баглій та інші. Над ними не тяжать ані традиції старого побутового театру, ані споконвічне лице-

дійське «нутро», ані набридлі, змалповані з корифеїв, штампи акторського виконання, що так підкорили собі актора передреволюційного українського театру — вони, в противагу неуцтву цього старого актора, — репрезентанти технічних прийомів, що базуються на основі театральної культури. Крім лисенківців, у «Студії» працюють молоді актори-галичани: Курбас, Лопатинський, Калин — щодо технічних умілостей озброєні значно краще за лисенківців.

Розпочала працювати «Студія» в червні 1916 р. З самого ж початку «Студія» поставила за мету — шукати нові шляхи театрального мистецтва. В «Студії» читаються й лекції на теми з мистецького життя та життя театру, а також на теми загальноосвітнього характеру. Визнавши за основу постави стилізування п'єси, студійці починають підготовну роботу над «Царем Едіпом» Софокла. Та тільки того й зробили тоді, що вивчали еллінську культуру й кілька разів репетирували п'єсу.

Жодної вистави не було підготовлено аж до літа 1917 року.

Революційне піднесення, визволення з-під царату, визволення української культури з-під жандармських утисків не обминуло й студійців. «Студія», підготувавши «Базар» Винниченка, віддала ввесь збір вистави на користь утворюваного тоді «національного фонду». Брак коштів, потрібних для дальшого навчання, та, окрім цього, і бажання ширшої роботи — ось що спричинилося до перетворення «Студії» на «Молодий театр».

* * *

23 вересня 1917 р. в «Робітничій газеті» «Молодий театр», через Л. Курбаса, маніфестом проголосив свої соціяльні завдання (в досить невиразних словах, сам розуміючи їх, не як соціяльні) і засоби, якими має здійснювати свої завдання. В головних рисах зміст маніфесту такий: «„Молодий театр" відчуває свою генетичну залежність від поступових кіл української інтеліґенції». «Коли ми оправдаємо колись нашу теперішню сміливість, — каже Л. Курбас в маніфесті, — коли маємо змогу і право дивитися на пройдений шлях з історичної точки погляду, то скажу, що наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтеліґентської думки та орієнтації духовної». В українській літературі та українському репертуарі стався «поворот до Европи». Нова духовна орієнтація створила нового актора.

Цей актор не може бути за спадкоємця традицій побутового театру, бо, мовляв, «сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це, в кращому разі, кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевича і їх перших учнів, котрих традиції ідуть у розріз з потребами, стилем і якістю цього репертуару, котрий єдино нас воодушевляє». Російський театр не може правити за зразок, бо сам переживає кризу. Отже треба самим творити новий театр. Але щоб щось творити, треба засвоїти «технічні вмілості» акторські, мистецтво бо є не тільки хист, але й уміння. Шукання мають розвиватися в площині гасла «мистецтво для мистецтва». «Стиль у формах мистецтва головне, він умова для жесту, слова, тону, ритму». Позитивні наслідки шукань можуть бути лише тоді, коли кожен актор сам, самостійно шукатиме. Тому має бути «строге обмеження прав режисера й художника, можливо повна свобода творчости індивіда й колективу, можливо повна свобода ініціятиви». Як бачимо, теоретичні засади праці «М. Т.» у формі, в якій їх оголосив маніфест, дуже туманні, загальні й неориґінальні, якщо брати в европейському маштабі. Та це цілком зрозуміло, якщо взяти на увагу, що на українському ґрунті дореволюційні модерні течії мистецтва перебували в зародковому стані, а на ділянці театрального життя молодотеатрівці були найпередовішим аванґардом, що зайшов далі, ніж сягали усякі теоретичні міркування українських театральних критиків і теоретиків.

Які нетривалі, не усталені були твердження маніфесту, показує те, що вже мало не відразу практика стала в конфлікт із теорією. Те, що колектив не мав ні цілком спільного мистецького обличчя, ні яскраво накреслених перспектив поступу, з перших же кроків примусило молодотеатрівців, всупереч програмовим твердженням про незалежність актора, керівництво віддати досвідченому, найталановитішому з-поміж них, режисерові. Практика театральної роботи з перших же кроків (починаючи з «Чорної пантери») висовує режисера наперед. Отже, режисер стає за дуже важливого чинника в створенні всього обличчя театру.

Далі слідкуючи за розвитком «М. Т.», ми будемо бачити, як оці твердження з маніфесту конкретизуватимуться, набиратимуть виразности в теорії, як змінюватимуться.

Хоча й без ясно накреслених перспектив, та з великим ентузіязмом розпочинають молодотеатрівці роботу. «Ми

починаємо нове наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самими, з вірою в перемогу, із свідомістю, що прориваємо греблю в застоялій гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях свобідно засіяла стобарвна соняшна веселка вільного творчого духу».

Хронологічно першою виставою «М. Т.» була Винниченкова драма «Чорна пантера і Білий ведмідь», що, за визнанням самого режисера її, Курбаса, шуканнями не була позначена. «М. Т.», театр, що проголошував себе за шукача нових шляхів, дав першу свою поставу не в площині шукань, а реалістично. Чим це пояснити? Відомо, що молоді новатори ще в «Студії» працювали над «Царем Едіпом». «Царем Едіпом» сподівалися сказати нове слово, та, побачивши на репетиціях, що своєю акторською технікою не подолають труднощів, які постали перед ними у п'єсі, постановили відсунути її надалі, на більш слушний час, а тепер же працювати, щоб удосконалити свою техніку. Засвоювали її, не тільки тренажно виправляючись в «Студії», а й працюючи коло «Базару», «Чорної пантери» та «Молодости». І коли «Базар» студійців, як свідчать самі актори, пройшов слабо, то в «Чорній пантері» і в «Молодості» уже позначались певні тренажні досягнення. Як зазначено, «Чорну пантеру» виконувано було реалістично. Але цей реалізм у «Молодому театрі» набув відтінку підкресленої театральности. Про це прямо говорить С. Бондарчук. Й. Шевченко зазначає, що секрет успіху постави полягав у глибоко-опрацьованому жесті. А Курбас 4. VIII — 20 р., рівняючи стиль «Чорної пантери» до стилю «Макбета», кидає кілька слів, що характеризують «Пантеру», як п'єсу порваної фрази, нестримано-нервових рухів. Думаю, що Курбасові погляди на стиль «Чорної пантери» 1920 р. були такі ж, як і 1917 р. Отже, згідно з цими поглядами й мав він трактувати п'єсу. Не було яскраво позначених театральних шукань, але з самого початку відчувалося настановлення на «театральний театр».

Дальшою поставою «М. Т.» була «Молодість» Гальбе. Влучно відзначили рецензенти основні неґативні риси п'єси — її сентиментальність, неокресленість характерів тощо. До цієї характеристики п'єси треба додати, що сентиментальність в ній сполучалася з реалістичним відображенням німецького побуту та з натяками на психологізм. П'єсу переклав на українську мову з німецької Курбас. Поставлено її також з пропозиції Курбаса. Це може свідчити, що

Курбас дивився на неї, як на матеріял для шукань. В такому разі перед нами характеристичний приклад того, які були тоді неоформлені шукання молодотеатрівців і, зокрема, шукання їхнього режисера. Проте, можливо, що то була орієнтація на «касу», засіб знайти матеріяльні ресурси.

Справжніми вже шуканнями нового позначилася праця театру коло «Етюдів» Олеся. «Етюди» перед тим не знаходили собі таких виконавців на українській сцені, що зрозуміли б, відчули та сценічно виявили закладений в них символізм. Згадаймо про те, як виставив Олесеву «Осінь» театр Садовського. Адже вистава була така невдала, що довелося її після першого ж разу зняти з репертуару. Ясна річ, що «М. Т.», театр, складений з малодосвідчених сил, театр, що його актори, здебільшого, ніколи не грали в п'єсах символічного характеру, — такий театр не міг піднестися на високий щабель у виконанні «Етюдів». Він дав лише «зародки художнього трактування Олеся», як висловлюється рецензент. В цій поставі, за думками того ж таки рецензента, помічалися «зародки художнього розуміння й тонкої передачі» Олеся. В «Етюдах» «М. Т.» ступив на шлях «містичного театру». Вистава повинна була лише створювати містичний настрій серед глядачів. Засобами до створення його в «Етюдах» насамперед були — музика, освітлення, тонація голосу, рухи.

Одночасно з «Етюдами» «М. Т.» готує поставу «Лікаря Керженцева», що її взяли до репертуару під впливом Г. Юри — другого режисера «М. Т.», закликаного з рекомендації Л. Курбаса. Зформувавши свій світогляд мистецький та акторські вмілості до революції, в старому театрі, під впливом психологічної школи російського актора, проводячи гасла «европеїзаторства» протягом кількох років, Юра не міг легко відсахнутись від своїх попереду зформованих поглядів на театральний поступ. Наслідком такої прихильности до психологічного театру й була постава «Лікаря Керженцева». «Лікар Керженцев» — інсценізація відомого оповідання «Мисль» Л. Андреєва. Подавано було цю річ на сцені без будь-яких яскраво підкреслених шукань, в трактуванні, що багатьма рисами скидалося було на російське. П'єса недовго була в репертуарі «М. Т.»; ставлено її лише в грудні 1917 р. З початку грудня молодотеатрівці починають готувати «Йолю», п'єсу польського драматурга Жулавського.

Та надходить час соціяльної революції, боротьба між Центральною Радою та радянською владою дедалі заго-

стрюється. Січневе повстання, бойовище на вулицях... Не до театру було за цих часів, всю увагу як націоналістичного громадянства, що частину його становили глядачі «М. Т.», так і акторства скеровано в інший бік. І «М. Т.» тимчасово припиняє роботу, частина акторів тікає з Києва. Починається праця знову лише наприкінці березня 1918 р. Театр продовжує готувати «Йолю» і, врешті, ставить її десь у перших числах травня.

П'єса само собою не була вдячним матеріялом для будь-яких творчих шукань. Змістом нецікава, формою — конґльомерат натуралізму, символізму, містицизму, неоромантизму. Молодотеатрівці дивилися на неї, як на «хлібну», але це не завадило їм дати поставу старанно опрацьовану, без особливих дефектів. Зважаючи на конґльомератність її, актори, на думку рецензента, заглибились у ній в шукання якогось захованого змісту, а тому дали цікаве виконання ролів. «Ні один з них (акторів) не механізувався, а виказав у більшій чи меншій мірі свої артистичні потуги». Другий рецензент зазначає, що вистава викликає відчуття «чистої естетичної насолоди». «Взагалі ж, — каже він, — не дивлячись на довжелезні акти, п'єса проходить легко й інтересно». «Йоля» була останньою новиною в першому сезоні роботи «Молодого театру», що закінчився 31-го травня.

* * *

Небагато постав дав «М. Т.» протягом сезону. Пояснити це можна тим, що занадто бурхливі були часи, та й тим, що матеріяльний стан театру був скрутний. Поцінюючи сезонові здобутки «М. Т.» в цілому, доводиться визнати, що вони досить таки щодо шукань бліді. Значення цього сезону в тому, що протягом його більш окреслились у молодотеатрівців теоретичні твердження про «театральність театру».

«Етюди» були поворотним моментом: після цього Л. Курбас уже не повертався в «М. Т.» до постав у пляні реалістичному (якщо не вважати на «У пущі», де режисер, здається, не ставив перед собою ніяких завдань новаторства). У своїй відозві наприкінці сезону молодотеатрівці декларують своє настановлення на безкомпромісовий театр, що його створить новий тип актора, не реалістично-мелодраматичної техніки. Але говорити конкретніше про новий театр і про цього творця нового театру не нава-

жуються. Про це, як побачимо, трохи згодом говоритиме Курбас. Цінний сезон і тим, що він був періодом засвоєння европейської техніки акторської гри. «М. Т.» ще не вклав великих цінностей в мистецький поступ, але він уже встиг вбитися у славу тим, що рішуче порвав з побутовщиною, ставши, таким чином, на той час, найпередовішим українським театром у Києві, а, значить, і на Україні. Його суперник, «Національний театр», дотримувався не тільки подвоєности в репертуарі (побутовий та европейський) але технікою гри актора в европейському репертуарі був побутовий.

З самого початку сезону в обійми «М. Т.» кинулася частина української інтеліґенції, вихована на українському модернізмі, колишній читач «Української хати». Відчула ця інтеліґенція, що «М. Т.» — плоть від плоті її паросток. Відтак «утворила кадр глядачів, що злився з діячами «М. Т.» в одну цілу й нероздільну авдиторію».

«Монополісти» мистецтва й «радяни» дивились на «М. Т.» зневажливо. Це виявилося особливо тоді, коли молодотеатрівці наважились з початку сезону давати щоденні вистави та орендувати собі театр для постійних вистав. Не маючи коштів на виконання своїх намірів, звернулися вони до Міністерства народньої освіти про грошову допомогу. Міністерство доручило розглянути справу театральній раді, що саме й складалася з представників «монополістів мистецтва». Замість 100.000 крб., що їх прохав «М. Т.», театральна рада присудила дотацію в 10.000. «М. Т.» опинився в скрутному становищі. Перед ним стелилася... «невесела перспектива веґетувати й надалі в неможливих дотеперішніх умовах праці, або, коли це буде над силу — відійти в забуття». Щоб здійснити свої наміри нормальної роботи другого сезону, молодотеатрівці звертаються до своїх прихильників з публіки, випускаючи палку відозву, закликаючи гуртуватися навколо «М. Т.» в пайове товариство, що підтримуватиме театр своїми коштами, складеними із внесків пайовиків.

Зібрані таким чином кошти дали можливість «М. Т.» розпочати восени сезон. Було заорендовано приміщення, відремонтовано й перероблено його на театр (до того в ньому був лазарет). На ці ж кошти живучи, переїхали молодотеатрівці влітку до Одеси. В Одесі вони приготували нові постави до наступного сезону («Горе брехунові» Ґрільпарцера, «Доктор Штокман» Ібсена, «Цар Едіп» Софокла, «Затоплений дзвін» Гавптмана, «У пущі» Л. Україн-

ки). Дещо з цього, та ще кілька старих вистав, грано ще в Одесі («Доктор Штокман», «Молодість», «Горе брехунові», «Йолу», «Чорна пантера і Білий ведмідь», «Етюди») під час гастролів «М. Т.» з 20 по 30 серпня.

* * *

Восени 1918 р., перед початком другого сезону «М. Т.» Курбас написав «Театрального листа», де яскраво виявив свої погляди на суть театральної кризи, де міркував про те, в який бік повинні спрямовуватися театральні шукання.

Причина театральної кризи, за «Театральним листом» Курбасовим, полягає в реалізмі. Реалізм не має жодної мистецької цінности. «Реалізм, навіть недоведений до кінця, ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі, і паралізує всякий його творчий відрух». І от наслідок цього... «Публіка йде в театр дивитися н а п'є с у. Форми її інсценізації, як у нас кажуть — «постановки» не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шабльонні». Відродження театру повинно початися тоді, коли створиться новий актор і режисер. І Курбас змальовує майбутнього ідеального актора. Майбутній актор не буде імітатором. Глибоко опрацьовуючи враження, сприйняті через призму власного світовідчування, виявлятиме він свою індивідуальність. В акторі сполучатиметься інтелект з високою технічною акторською досконалістю та з гармонійним фізичним розвитком. Тільки такий актор створить новий театр. Театр цього актора ще неясно уявляє собі Курбас, але театр повинен відповідати «стилеві часу». «Стиль нашого часу — це перший і найважніший постулят, який хвилює сучасне мистецтво, чи його творців». Еклектичність психіки сучасного покоління спричиняється до того, що в шуканні стилю майбутнього є два протилежні напрямки. Перший напрямок — символізм. Символізм, на тодішню думку Л. Курбаса, «ще свойого вповні переконуючого слова не сказав, котрий, одначе, відрікшися від літературних елементів, виходячи з проблеми чисто театрального проявлення, обіцяє нам будучину нечуваних досі об'явлень». Другий напрямок — це відновлення клясицизму: «Рух до своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра. Рух невдатний, бо його розуміли літературно. Але рух щирий, який на правдиву стежку врешті потрапить».

«Десь поміж цими двома бігунами блукає синтеза, стиль нашого часу, основа його форм».

В передмові до книги Обюртена «Мистецтво вмірає» Курбас бачить «стиль нашого часу» ближчим до символізму, ніж до відновленого клясицизму. Він каже: «Я думаю, що в душі людства борються серце й розум за первенство. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямків з містично-романтичними...

Я вважаю, що поява Берґсона у філософії, з його обороною метафізики й зворотом до інтуїції, відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому».

В цих, досить загально висловлених поглядах на стиль нашого часу, недвозначно об'єктивно виявилася орієнтація на «молодих» з української інтеліґенції, на ту її частину, що захоплювалася скрайніми модерними течіями й що була «Молодому театрові» за глядача.

Найменше сказано в «Театральному листі» за репертуар майбутнього театру.

Ясно було одне — п'єса повинна стати за засіб всебічного виявлення творчої індивідуальности актора. «Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітива-звука. Можливо, що відродиться театр імпровізації. Можливо, що буде і те, і друге, і третє в різній, новій диференціяції театру».

«Театральний лист» слід уважати за теоретичне накреслення шляхів «Молодого театру», почасти породжене попередньою практикою «М. Т.».

Гасло — «Мистецтво твориться не для сторонньої мети, а мета в ньому, в причинах його постання», проголошене ще в Маніфесті, — тільки тут, у «Театральному листі», перетворюється в конкретне гасло самоцінної форми.

Шлях до нового театру, відкидаючи реалізм, шукаючи форм імпресіоністичного виявлення, відповідно до «Стилю нашого часу» — це шлях «М. Т.».

Перші етапи цього шляху (відкинення реалізму і перші певні, але не скрізь виразні кроки в бік чистої театральности) вже пройшов театр першого сезону.

Другий сезон, як побачимо, позначився «патосом актора», за визначенням одного з апологетів «М. Т.», спробами створити нового актора — ідеалу «Театрального листа», спробами, більш чи менш вдалими, відшукати імпресіоністичні засоби впливу на глядача, відшукати «стиль часу».

* * *

Розпочав «М. Т.» сезон восени 1918 р., виставивши «Царя Едіпа». Як уже зазначалося, молодотеатрівці ще в «Студії» поставили за мету — виставити цей клясичний шедевр, але в «Студії» праця обмежувалася студіюванням античної Греції. Лише влітку 1918 р. праця над цим знову розпочалася, триваючи щось понад 5 місяців та відзначаючись особливою старанністю. Дуже багато праці поклали були, щоб підготувати хори. І наслідки мали блискучі. «Едіп» був першою яскравою ланкою у ланцюзі шукань «М. Т.».

З захопленням відзначила критика появу «Царя Едіпа» на українській сцені, в новому трактуванні. Особливо цікава рецензія Я. Савченка, що дає повну аналізу постави. Отже подаю значну частину її:

«Німецький філософ Ніцше сказав: «Кожна форма мистецтва (зодчество, скульптура, малярство, поезія і т. д.) означається ступенем вияву в ній духа музики». Ці слова великого філософа, в повному і глибокому значенні їх, можна пристосувати до постановки трагедії «Цар Едіп». Навіть більше. Вони яскраво характеризують ту ідею, яка була покладена в основу постановки цієї п'єси, і яка органічно була проманіфестована «М. Т.» у формі сценічного втілення.

Боротьба людини з фатумом, судьбою, невпинні закони вищих сил, жах священний перед ними, порушення людиною волі богів, кара за це — і нарешті резиґнація перед неминучим, перед судьбою — ось головні елементи, а навіть ціла основа Софоклової трагедії «Цар Едіп». З цієї основи виникають великі страсті людської душі — горе, розпука, гнів, безумство, благання. Ввесь час хаос людських переживань, піднесення і падання душ, трагедія їх, одвічна боротьба людини з волею богів, все це втілено «М. Т.», а точніше — головним режисером Л. Курбасом — в музикально ритмічних формах; цілій п'єсі з її вічною мораллю, з її стихійними страстями людської душі — дана, так би мовити, ритмічна концепція. Оце і є ідея постановки «Царя Едіпа». Ідея сама по собі надзвичайно сміла. Ще більш вражають способи інтерпретації цієї ідеї. Тут Л. Курбас прямо піднісся до філософського розуміння мистецтва і до шляхетної зухвалости, яку він так блискуче виправдав у постановці «Царя Едіпа». Висловлюючись фігурально, він душу людську з її стихійними страстями

взяв і кинув у музику, або краще — створив музику з людської душі.

Які ж способи й форми втілення цієї ідеї на сцені? Дуже прості і, мабуть, через те і справляють вони на глядача таке колосальне враження. Найголовніше місце й ролю у п'єсі дано режисером хорові. Сам по собі він не є активний. Він тільки, так би мовити, акомпаньює трагедії царя Едіпа і головних персонажів п'єси, являється ритмічною луною їхніх переживань, їхніх душ, і, коли можна так висловитись, одкриває музикою безодню страждань і одвічного горя людської душі.

Перед покоями царя Едіпа збирається народ і кричить в розпуці про посуху на полях, про те, що вмирають люди, діти, гине худоба з голоду. Одчай народу хор інтерпретує хаотичними, різко дисонуючими звуками, які в цілому набирають характеру бур. З'являється Едіп, заспокоює народ. Родиться надія й віра. Над затихаючим ревом і гамором натовпу — пливуть мелодійні акорди, десь ритмічно гинуть, як луна. Так передає хор музикою горе народу і його надію. Це пролог.

Перша і друга дія — набирає надзвичайної краси в ритмі почувань і в жесті. Цар Едіп сперечається з сліпим віщуном Тейрезієм, котрий обвинувачує Едіпа в страшному злочині, через яке він є причиною нещастя, що впало на його країну, через нього боги карають посухою і голодом його народ. Царя Едіпа мучать різні почування: обурення, подив, гнів, бажання помсти віщунові і т. д. Починається трагедія: хор відбиває відповідними акордами ті чи інші почування пройнятих трагедією душ царя Едіпа й інших головних персонажів п'єси. Ритмічним речитативом хтось один з хору передає жах царя Едіпа перед неминучим, потім в тон підхоплює речитатив двоє, четверо, нарешті одна половина хору й увесь хор. Ритм у своєму темпі й силі музикального виразу гармонійно розростається, доходить до високої стихійної сили, а також гармонійно стихає, переходячи в ніжні мелодії, у віддалені, умираючі акорди, при чому з кожною ритмічною нотою — гармонійно сполучається й відповідний жест хору, інакше кажучи — кожна музикальна нота має музикальний жест. В таких тонах витримується вся п'єса. Хор в цілому своєю прекрасною пластикою робить глибоке, естетично незабуване враження і, властиво, він увесь час тримає глядача у високому напруженні. На другий плян відсувається сама трагедія і окремі дієві особи, власне вони проходять кольо-

ритними уривками крізь музику дії. Публіка не помічає трагедії. На сцені відбувається щось інше, це: музика слова, музика жесту, музика людських душ, над котрими трагедія розкрила свої чорні крила».

«Цар Едіп» — перший, дуже виразний експеримент в напрямку до естетичного театру.

Дальшою поставою, що її дав «М. Т.», була «Кандіда» Бернарда Шов (режисер Гнат Юра). Витримана в стилі театру настроїв, вона поставлена була старанно, технічно досконало.

Нові досягнення «М. Т.» виявилися у п'єсі «Горе брехунові» Ґрільпарцера.

Ставши до експериментів у бік комедійного театру, Курбас, очевидно, навмисне обрав для опрацювання річ примітивну своїм сюжетом, характеристикою дієвих осіб, для неї бо легше було відшукати відповідний «стиль».

Завдання полягало в тому, щоб дати комедію, що за допомогою суто театральних засобів викликала б у глядача здоровий сміх, відтворивши стиль комедії dell'arte. Намагалися дати яскраві, барвисті і, водночас, комічні картини та образи, користаючи для цього з розгорнутого, підкресленого жесту, руху, широко різноманітних, часом з пересадою, інтонацій голосу. Барвисті декорації А. Петрицького відповідали загальному стилеві п'єси.

Наступною прем'єрою була драма Л. Українки «У пущі». Ця постава мусіла бути першою з цілого циклу драм Л. Українки в репертуарі «М. Т.» (за нею гадали виставити «Оргію», «В катакомбах»). Ставилася «У пущі» в стилі реалістично-романтичному. Монологи вимовлялися з певною акцентацією віршу. Підкреслювались ліричні моменти.

На заваді дальшій нормальній роботі «М. Т.» стала матеріяльна скрута. «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра саме через це так і не побачила світу.

Дальшу працю молодотеатрівців гальмують також ті взаємні незадоволення, що повільно народжувались протягом першого сезону.

Обидва ці чинники так дезорганізували роботу, що серед робітників «М. Т.» висовується думка, підтримана більшістю, про потребу ліквідувати театр на майбутній сезон.

* * *

Л. Курбас такими словами характеризує наростання внутрішніх неладів: «... хлібний репертуар мав успіх у ши-

рокої публіки, дав успіх акторам і заставив декого з них заступатися за вигідний курс «без стерна». Це породило в театрі деяке роздвоєння. Помічався навіть досить виразно розкол. З одного боку «правиця», маючи за собою більшість членів-товаришів (6 із 10), хотіла ще поширити свій вплив на справи товариства і покласти руку на елементарні права режисера; з другого боку, режисер, не признаючи в мистецьких справах права більшости, старався увільнитися від усяких зв'язуючих його діяльність параграфів. Більшість бажала до театру «репертуарного», режисер до театру більше чистого. Конфлікт продовжувався цілий сезон і виріс до розмірів, що загрожували розвалом театру».

Наслідком цих неладів було те, що Курбас зрікся головування та членства в Раді й головного режисерства. «Його навіть усунуто цілковито від безпосереднього впливу на загальний хід справ у товаристві», — відзначає хронікальна газетна замітка.

І лише як переобрали Раду товариства, наприкінці січня 1919 р., конфлікт нібито вгамовано, і Курбас знову стає за головного режисера «М. Т.». Та, проте, виразно позначаються нові нелади — стикаються два елементи театру: актор і режисер. Незадоволення акторства «М. Т.» диктатурою режисера відбив Бондарчук у журналі «Мистецтво».* Він обвинувачує режисера в тому, що той позбавляє акторство будь-яких творчих можливостей, робить його «безличною масою режисерських замислів». «М. Т.», за Бондарчуком, починає дещо скидатися до театру маріонеток. В залежності від того чи іншого розв'язання проблеми режисерської диктатури перед «М. Т.» можуть виявитись або широкі перспективи нових досягнень, або занепаду.

* * *

Поминаючи поставу «Затоплений дзвін», не цікаву ані загальним трактуванням, ані виконанням ролей, інтересну хібащо декораціями Петрицького, переходимо до «Різдвяного вертепу».

Вистава відтворювала вертепне дійство, додержане за старим текстом (експозиція Кисіля). Центр ваги дії було перенесено на інтермедію. Зовнішньо-аксесуарна стилізація постави отак виглядала:

---

* 1919 р., ч. 3.

«Коли розсувається завіса, бачимо сцену, на сцені, в глибині — велика чотирикутна будова, ніби вертепна коробка, так само поділена на дві рівні частини — горішню, де відбувається містерія «Різдва Христового», і долішню для побутової інтермедії. Коло цієї будови спереду, з лівого й правого боку — два імпровізовані криласи з школярських лавок, де міститься невеличка бурсацька капеля, що під час містерії реаґує на події «різдва», співаючи давніх псальмів».

Та стилізацією просякнуто виставу глибше; стилізовано й ляльки. На сцені вертепу відомі трафаретні постаті удаваних ляльок — янголи, пастухи, царі, і смерть, чорт, запорожець, лях, еврей, селянин, москаль у чоловічій та жіночій подобі.

«Вертеп» був, як нам здається на підставі деяких натяків у матеріялах, екскурсом у бік маріонеткового театру, проповідуваного Ґордоном-Едвардом Креґом. Так чи не так, але технічно опрацьований він був невдало і, розуміється, ніяких перспектив для розвитку театру не давав.

* * *

А тим часом пролетарська революція переможно буяла. На початку лютого 1919 р. Київ захопило червоне військо.

«М. Т.» не відчував цього, як початку нової ери. Не відчував і не міг відчути. Орієнтувався на «сучасного українця», на «молодь», що, здебільшого, перейшла у ворожий пролетаріятові табір або стояла в розгубленості перед пролетарською революцією. Але він не міг не прислухатися до життя, не міг не відчути рвучкого пульсу нових часів. Наслідком цього були експерименти в бік колективної динамічної дії, експерименти, що були цілком у сфері засобів та мети естетичного театру.

Досягнення цих експериментів блискуче виявились в інсценізаціях з Шевченка («Іван Гус», «Москалева криниця», «Великий льох»), особливо в «Івані Гусі». Тут молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральности — досягли початків експресіоністичної дії. Мета інсценізації — створити певний настрій за допомогою суто театральних засобів: стилізованого жесту, музично-тонального звуку, руху, освітлення, убрання й декорацій.

Дію побудовано так, що впливає на глядача, здебільшого, не поодинокий актор, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії.

В основу постави «Івана Гуса» покладено рух, «організовану динамічність форми». Умовні вбрання й декорації підкреслюють умовність усієї вистави. За характеристичний приклад цього може бути І-ша картина (молитва Гуса у храмі). Храм не відтворений з усіма деталями, подано лише натяки на декорацію ґотичного храму, кілька його характерних деталів.

Так само убрання ченців не натуральне, воно бо є елементом створення настрою.

Чистою театральністю було пройнято й інсценізації ліричних віршів Шевченка («Не спалося, а ніч, як море», «У неділеньку та ранесенько») та віршів Тичини. Оці «безпредметно-естетичні» вистави мали, за допомогою лише театральних засобів, створювати «чисті враження». Тільки цим, очевидно, різняться вони від інсценізацій Шевченкових поем.

З старого клясичного репертуару молодотеатрівцям на сцені пощастило виставити тільки «Тартюфа» Мольєра (готували ще «Ромео і Джульєтту», та матеріяльні злидні не дали можливости виставити цю п'єсу). Постава не позначилася особливими шуканнями, вона мала скоріше учбовий характер, в репертуарі «М. Т.» протрималася недовгий час.

На цьому кінчається робота «Молодого театру», як самостійного мистецького організму.

* * *

На весні 1919 р. «М. Т.», з наказу Театркому при Наркомосі, з'єднано з Державним драматичним театром ім. Шевченка.

Причини загину театру, як окремої одиниці, таїлися в самому «М. Т.». «М. Т.» уже не являв собою суцільного організму. Ми говорили про непогодження між прихильниками «репертуарного» театру та прихильниками шукань. Ці непогодження, хоч на деякий час і були притамовані, але все таки давалися взнаки.

Внутрішні непорозуміння послаблювали активність і навіювали нехіть до дальшої роботи. Тим то, коли виникла перспектива об'єднання двох театрів ворожих напрямків, то не було бажання запобігти цьому, хоч і були для цього можливості.

За головного режисера було настановлено Курбаса, але особисті причини на цей час знизили його громадську й мистецьку активність, і він протягом літа не встиг дати

жодної нової постави. Другий режисер — Загаров так само нічого нового не підготував. А як кожний з колишніх театрів мав у себе репертуар минулих сезонів, то й повторювано цей репертуар без змін в ансамблі (наскільки це було можливо; адже дехто з акторів покинув театр). Тому здавалося, що обидва театри живуть окремим життям.

Серед акторства ж сполученого театру (а, головним чином, між режисурою) почалися непорозуміння, що так само унеможливлювали подальшу нормальну роботу.

Восени 1919 р. наступ денікінської навали припинив животіння театру.

* * *

Головна ознака еститичного театру — прагнення до чистої театральности — виразно виявилася і в «М. Т.».

«М. Т.» у своїх шуканнях театральности — театр умовний. В умовному театрі фарба, світло, жести використовуються не як засоби наближення до натури, а як засоби, щоб викликати певне почуття. Принцип умовности, відбившись у більшості постав, особливо яскраво виявився в тих поставах, де позначилась ідея синтезування.

Першою спробою, де виявився певною мірою нахил до синтезування, — був «Цар Едіп». Ще виразніше синтезування позначалося на інсценізаціях з Шевченка та інсценізаціях віршів Тичини.

Ідея синтезування, розпочата в «М. Т.», розвивалася ще й у «Березолі» («Гайдамаки»).

Умовний естетичний театр вимагає режисерської диктатури. І в «М. Т.» диктатура існувала, хоча й були спроби з боку акторів знищити її. Витриманість гри ансамблю (а це могло статися в «М. Т.» тільки через диктатуру режисера, особливо в таких поставах, як «Цар Едіп», інсценізації з Шевченка) — характеристична риса більшости постав «М. Т.». Немає місця домінуванню окремого таланту, де інші співтворці-актори відходять на другий плян (як це дуже часто бувало в українському побутовому театрі); домінує в даному разі режисерський задум, що ним злютовано ансамбль. Більш чи менш удало виявити цей задум — ось у чому сенс вистави.

В «М. Т.» гостро, як ні в одному театрі до того, підноситься гасло культури актора. Самовдосконалення актора, осягнення ним найвищих здобутків театральної культури — ось обов'язки, що їх поставили собі молодотеа-

трівці. І реальні здобутки «М. Т.» щодо акторської умілости — великі.

Чимала роля «М. Т.» й щодо виховання режисера, котрий в ньому зазнав деформації (Курбас, Юра), котрий зформував початки свого мистецького світогляду (Терещенко, Лопатинський, Василько-Міляїв, П'ясецький).

* * *

«М. Т.» мав своє логічне продовження в «Березолі». На перших своїх кроках (до «Джіммі Гіґґінса») «Березіль» стояв ближче до естетичного напрямку, ніж до революційного. І в «Гайдамаках» Т. Шевченка, і в «Газі» Ґ. Кайзера сенс вистави — в ритмічних рухах, в стилізованих фарбах і лініях, в майстерних композиціях масових сцен, в образотворчості й музичності театру. В цих поставах Л. Курбас продовжував роботу «Молодого театру».

Так само і театр ім. Михайличенка скористався із здобутків «М. Т.». Динаміка, принцип колективности дійства, безпредметність — ці основні риси театру михайличенківців — узято з «М. Т.» і лише ширше розгорнуто. Гасло Терещенка — ритм праці в мистецтві — могло виникнути тільки як наслідок розуміння молодотеатрівцями «стилю».

«Молодий театр» — це цікава сторінка в історії українського театру.

«Життя й революція», кн. 6. — Київ, 1930, стор. 154-171.

ПРОЛЕТКОР

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ» НА УКРАЇНІ

Стаття «Пролеткора» (Матвія Шатульського) цінна окресленням праці чотирьох майстерень Мистецького об'єднання «Березіль», поданням детальної програми виховання молодих студійців, праці ряду комісій МОБ та проведенням проби Курбасом над виставою «Макбет» Шекспіра. Автор стверджує, що іншої подібної театрально-мистецької інституції немає на терені Радянського Союзу.

Курсивом подані ті місця статті, які були вилучені цензурою в передруку в київському ж. «Всесвіт» (ч. 6, 1987, стор. 151-155).

У ГОСТЯХ У ЛЕСЯ КУРБАСА

Хто на Україні не знає імени Леся Курбаса? Хто не чув про Мистецьке об'єднання «Березіль»? Тільки людина, що ніким і нічим не інтересується, що нічого не читає і ні про що знати не хоче, не знає про ці славні імена. Імена — Лесь Курбас і М. О. «Березіль» знані тепер по цілій території Радянського Союзу, знані в Европі і серед українців Злучених Держав і Канади. Про ці імена пише в усіх мовах радянська преса, про них пише і ворожа радянській владі українська преса поза кордонами Радянської України — пише, ще й хвалиться: «дивіться, який ми, українці, маємо театр!»

Не можна писати про особу Леся Курбаса не згадавши про М. О. «Березіль» і навпаки. Курбас як особа — не існує. Він жиє не для себе, а для театральної справи. Тільки не для справи в дусі Тобілевича, Кропивницького, Садовського, Стадника. Ні. Він проголосив безпощадну війну старому міщансько-театральному мистецтву, його студія «Березіль» є гробокопателем того «мистецтва», вона вбила вже осиковий кілок в його могилу.

Та про це ми будемо говорити нижче, а тепер вернемося до самої особи Л. Курбаса.

Була п'ята година по полудні, 7 серпня 1923, коли я, находившись по вулицях міста Києва, зайшов у Селянський Будинок на бувшій Фундуклеївській вулиці, тепер вулиці ім. Леніна. На мій запит мені показали кімнату Л. Курбаса на третім поверсі будинку. Крім самого Курбаса, застав я там артистку з «Березоля» Чистякову і батька українських панфутуристів М. Семенка.

Кімната й обстановка у ній — бідні. Курбас, що чувся нездоровий, лежав на постелі, але коли я увійшов, він встав, привітався і сів у крісло. Був він босий і розхристаний. На високе чоло звисало густе срібне волосся.

Після кількох формальних слів, я спитав:

— Скажіть, ви такий ще молодий, а волосся у вас таке вже срібне. Чи не є це наслідок тяжких років, пережитих вами на Україні за цілий час революції?

— Ні. Це моє родинне наслідство — відповів.

І коли я пробував з ним заговорити про його минуле, він скоро повернув балачку на іншу тему. Він і Чистякова закидали мене питаннями про театр у Европі і чи знаю я що про театр в Америці.

А коли я хотів показати себе «знатоком», то з балачки побачив, що Курбас знає далеко більше про театр в тих країнах, чим я. І театр той його зовсім не заохочує. З ентузіязмом він висловлювався про масові кінематографічні постановки Д. Ґріффіта в Америці, про такі як «Інтоленранс». (Картину «Інтолеранс», він бачив у Києві пару років тому.) Його найбільше цікавить не скалічений ще «цивілізацією» театр на Гавайських островах.

— Я мрію, і вірю що поїду ще на Гавайські острови — сказав він.

Оскільки він є обзнайомлений з театром у Европі й Америці, свідчить те, що він стежить навіть за виставами драматичного гуртка при Українськім Робітничім Домі в Вінніпеґу.

Про «Березіль» говорив він мало, але просив, щоб завтра зайти і подивитися їх вправам та познайомитися з цілою постановкою цього славного театрально-мистецького об'єднання на Україні.

У ПРИМІЩЕННІ «БЕРЕЗОЛЯ»

На другий день (8 серпня), о годині 11-ій рано, я був уже в приміщенні «Березоля». Міститься «Березіль» у великому будинку у самім центрі міста при вул. Хрещатик

(тепер вул. Воровського) ч. 29. Вхід до студій з подвір'я. Там же в подвір'ю невеликий парк. Коли я увійшов у подвір'я, многі члени студій ходили, лежали на траві у гімнастичних костюмах. Інші грали у м'яча. Коли я увійшов до середини, то показалося, що я спізнився на головні гімнастичні вправи. Курбаса вже не було, але мене зустріла артистка Чистякова і провела в пластичну залю, де ще відбувалися пластичні вправи першої студії під керівництвом, якщо не помиляюсь, Доліної [Павла Долини].

Около 50 осіб, молодих хлопців і дівчат, в гімнастичних костюмах, відбували у такт гри на п'яні свої вправи. Здорові, засмалені обличчя, вказували, що ці люди походять не з панських покоїв, але, як потім і показалося, в більшості з робітничих родин.

— Це є наша Перша майстерня, що виставила «Жовтень», «Рур» і «Газ» — сказала мені Чистякова. — Ця майстерня, після своїх ґастролів у Харкові мала двотижневий відпочинок, а тепер знов розпочала свої вправи. У ній, як бачите, сама молодь. Тут нема заводових артистів. Всі молоді сили. І з цією майстернею Лесь шукає нових шляхів у театральному мистецтві.

Я сидів у куточку великої залі й дивився на цих молодих людей. Це ж ті, думав я собі, про котрих пару тижнів тому я так багато читав у Москві в московській пресі. Це ті, які під проводом свого славного майстра «положили на всі лопатки» вихованця Московського Художнього театру Мейєрхольда. І це переважно діти робітників і серед них «нема заводових артистів».

ЩО ТО Є «БЕРЕЗІЛЬ» І ЯКІ ЙОГО ЗАВДАННЯ

Тим часом вернув Лесь Курбас. Одітий він був у тій же самій одежині, що я його вчора застав у ній на постелі, лише тепер був обутий на босу ногу в старенькі черевики. (У Харкові, Києві і в містах України взагалі, в виду великої жари, майже всі ходять у черевиках без панчіх.)

Побачивши мене, підійшов з усмішкою. Поздоровкалися.

— А ви спізнилися — каже до мене.

— Бачите, я не хотів вірити, що праця у ваших майстернях починається так рано. Я привик уже, що тут усі установи відкриваються о годині десятій, то думав, що й ви придержуєтеся цього закону.

— О, ні. У нас є свій «закон». Ми маємо так багато

праці, а життя таке коротке... Мусимо спішити... Але соловія баснями не кормлять... Ви хочете побачити наші приміщення та познайомитися з нашою працею. Отже, гаразд, я сейчас вернуся, тільки лишу свій портфель у канцелярії.

І побіг у бічну кімнату. Це вже був не той Курбас, з яким я говорив учора в його кімнаті. Його очі світилися якимось радісним вогнем. Голос хоч тихий, але бадьорий. Не знаю, чи він почував себе сьогодні здоровшим, чи його любима майстерня так його оживляла.

Через кілька хвилин він вернувся такий же життєрадісний.

— Перш усього, що більше вас цікавить — запитав.

— Хочу хоч здебільшого познайомитися з працею вашого об'єднання.

— Ага, добре. Так отже: я вам скажу головніші дані, а подрібніше ви можете познайомитися з нашої стінної газети «Наш фронт». Наше Мистецьке об'єднання «Березіль» ділиться на чотири майстерні: Перша майстерня шукає нових шляхів у театральному мистецтві і творить собою ляборaторію, в якій виковується новий театр. Внаслідок своєї довгої і невтомної праці вона виставила три штуки: «Жовтень», «Рур», і «Газ». Цими штуками вона зробила революцію в театральнім мистецтві.

— Друга майстерня — це театр для дітей. Ця майстерня не тільки грає для дітей, але вона т в о р и т ь н о в и й д и т я ч и й т е а т р. Вона стає на науковий ґрунт психології сучасної дитини, йдучи на зближення з дитячим світом. Для цього вона нав'язала зносини з «Дитячим городком Ленінском». Цей дитячий театр-майстерня творить в тісному контакті з дітьми і їх виховниками. Керує Другою майстернею галичанин т. Лопатинський.

— Третя майстерня працює не в Києві, але у Білій Церкві. Шукаючи нових шляхів у театральному мистецтві, вона одночасно пробиває шлях новому театрові на село. Вона є першою кладкою, яка сполучить «Березіль» з селом, пролетаріятом на цукроварнях і інших підприємствах на місцях. (Тепер є вже заснована ще одна майстерня в селянськім центрі в Баришполі [Борисполі] — *Пролеткор.*)

— Четверта майстерня працює над підготовкою репертуару на осінній сезон. Вона має у своєму складі першорядних артистів і буде грати зимою стало. В її репертуар входять першорядні штуки заграничних і українських драматургів: «Макбет», «Гамлет», «Машиноборці», «Вільгельм

Тель». З українських драматургів поставиться дещо з творів Лесі Українки. Саме тепер ми відбуваємо проби «Макбета» і ви будете мати нагоду побачити одну з них ще сьогодні. Але на цім праця Четвертої майстерні не обмежується. Товариші з тої майстерні з великою охотою студіюють різні дисципліни: пластику, гімнастику, акробатику і постановку голосу. З галичан у цій майстерні грають визначні ролі: Лопатинський і Бучма.

— Здібніші сили з усіх тих театрів-ляboraторій творять «Режисерську ляbораторію», в якій працює 14 товаришів. (Не забувайте, що це було ще 8 серпня. — *Пролеткор.*) Ця ляbораторія веде свою працю у двох напрямках: педагогічному і практичному. Вона опрацьовує різні п'єси, переробляє, відтак предкладає свої проєкти. Тепер вона опрацювала п'єси «Вавилонський полон» Лесі Українки і «Царі» — інсценіровку. У тій режисерській ляbораторії вивчуються також режисерські нові сили.

КОМІСІЇ І ДИСЦИПЛІНИ ПРИ ОБ'ЄДНАННІ «БЕРЕЗІЛЬ»

Поки я поведу вас, читачу, за собою по кімнатах і залях «Березоля», скажу ще кілька слів про ті предмети, які студіюють питомці цієї театральної інституції. А студіюють вони дуже багато і видержано, студіюють і гуртом і поодинці. І не тільки предмети з театральної галузі, але й з загально-життєвої. В «Березолі» виховуються не театральні манекени, але люди з широкою освітою. «Березіль» — це є ціла наукова інституція. Тим то вона й заслуговує на таку велику увагу зі сторони радянської преси. Така друга театрально-мистецька інституція ледве чи є на радянській території. Бодай до цієї пори ми ще про таку не чули.

Для всіх питомців «Березоля», а є їх поверх 300 в самім Києві, існують для вивчення слідуючі дисципліни: 1. Пластика; 2. Акробатика; 3. Гімнастика; 4. Спорт; 5. Постановка голосу; 6. Дикція деклямацій; 7. Система виховання акторів, в яку входять: мімодрама, міміка, вправи монологічні, рисунок ролі, композиція ролі; 8. Теорія малярства; 9. Наукові екскурсії — по філософії, мистецтву, експериментальним наукам (інтелектуальне виховання); 10. Риторика; 11. Постановочна і експериментальна праця.

Крім того при «Березолі» є ряд комісій: а) по постановці голосу; б) психотехнічна; в) видавнича; г) музейна (ціль її — основання першого театрального музею на

Україні) і ґ) бібліотечна (ціль — створення на Україні загальної театральної бібліотеки).

Лекції по різним питанням читають у «Березолі» визначні люди науки. Устроюються дискусійні вправи для того, щоб кожний питомець цієї інституції умів не тільки грати на сцені, не тільки шукати нових шляхів у театральному мистецтві, але й щоб умів також при всякім випадку боронити те, чому він служить.

ПРИМІЩЕННЯ І МАТЕРІЯЛЬНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

Перед тим, як повели мене по кімнатах, Курбас попередив, що у них відбувається генеральний ремонт. Та це видно було і без попередження. Ми пішли по всіх кімнатах і залях. Перше обійшли низ, відтак пішли на верх. Всюди, як то говориться, все лежало шкереберть. В виду відбуваючогося ремонту майстерні перемішалися, позбивалися до одних заль, щоб дати змогу відремонтувати інші. Але всюди, де ми переходили, зустрічали гурти людей-питомців, що зібрались в куті кімнати, «зубрили» свій предмет, тоді як довкола них робітники мастили стіни, направляли рамці у вікнах і т. д. В одній залі на верху ми застали дівчину, що стояла в куті, обернувшись до стіни очима. Перед нею, на обіллятій вапном дошці лежав зшиток, але вона до нього не заглядала, тільки, вдивившись у стіну, шепотіла якісь слова, похитуючи у такт головою. Курбас усміхнувся і, кивнувши мені головою, сказав:

— Студіює... Не зачіпаймо її.

Ми перейшли попри неї до другої кімнати і вона не ворохнулася.

— Мусите знати, що декотрі з наших молодих артистів учаться до самозабуття — сказав Курбас.

В одній із верхніх заль ми застали гурток людей. Курбас познайомив мене з ними. Був це гурток з Четвертої майстерні, що зібрався на пробу штуки «Макбет». Курбас підвів мене до стінки і показав стінну газету «Березоля» «Наш фронт» та познайомив з її редактором Йоною Шевченком. Газета ця, писана на машинці, була розліплена на чорній дошці. Своїм змістом досить багата. Крім статтей, був там широкий огляд театрального життя на Україні і закордоном, а навіть дещо про американський театр. Був і короткий літературний огляд.

На моє бажання, редактор газети зібрав для мене перше число «Нашого фронту» і дав мені на пам'ятку.

Після цього всі ми зійшли вниз в одиноку не зачеплену ще ремонтом залю, і там почалася проба «Макбета» під керівництвом самого Курбаса.

Таким же тихим, але певним голосом, зіпершись на підвіконник з примірником у руках і нерозлучною папіросою в устах, Курбас читав зміст штуки з відповідними інтонаціями. Читав дуже помаленьку, жестикулюючи злегенька в такт правою рукою. А артисти виконували свої ролі... без слів. Вони виконували виходи, жести, прибирали відповідні пози, вирази лиця, але не говорили ані слова. За них говорив Курбас. Час від часу він поправляв одного то другого так же помаленьку, лагідно. Невдачника завертав по кілька разів. Звертав увагу на найменші подробиці. Кожен рух артиста виконувався в такт з «суфліруванням» Курбаса. Але щоб навіть не було чути слів Курбаса, то по рухах, жестах і виразу лиця виконавця ролі можна було бачити, в чім річ. Виконавець оповідав свою ролю, своє переживання без слів.

В залі, крім учасників, не було нікого. Ніхто з присутніх артистів не вмішувався зі своїми порадами, ніяких заміток не було і зі сторони виконавців. Всі відчували «диктатуру» Курбаса.

Будинок для приміщення своїх трьох майстерень (а тепер — чотирьох, бо працює вже й оперова, з ряду шоста, майстерня) «Березіль» винаймає. Плата, розуміється, в порівнянні до величини будинку і його льокації (центр міста) є дуже маленька. Та попри це є інші великі розходи на різний потрібний реманент, декорації і на утримання самих артистів. Про матеріяльне забезпечення всіх цих вимог з прибутків, які приходять від виставлювання штук, не може бути й мови. Бо це ж фактично не є собі звичайний театр, що стало грає і існує тільки для того, щоб грати. Це є театральний університет. Держава безпосередньо також не дає матеріяльних средств, за виїмком різних привілеїв у зв'язку з рентуванням будинків тощо. Але, як відомо, в радянських республіках існують шефства. Це значить, що яканебудь кооперативна інституція, робітнича організація або червоноармійська частина бере шефство над «меншою сестрою», ще не окріпшою організацією. Вона допомагає їй морально і матеріяльно. Отже над «Березолем» має шефство 45-та Червонопрапорна дивізія. І ця дивізія є головним джерелом матеріяльного забезпечення «Березоля».

«БЕРЕЗІЛЬ» І РЕВОЛЮЦІЯ

Нема й мови про те, що тільки Жовтнева революція могла дати спромогу для існування такого театру на Україні. «Березіль» є здобутком революції, і ставши на чисто революційний ґрунт, він творить революцію в театральнім мистецтві. «Березіль» у своїм театрі не творить індивідуальних героїв. У нього герой — це маса. У виставлюваних ним штуках, а головно в штуках Першої майстерні — «Жовтень», «Рур» і «Газ» — не можна виділювати поодиноких людей і сказати, як це прийнято говорити про гру артистів, що «цей грав ліпше, а цей слабше». Там всі грали. Сам Лесь Курбас славиться не грою, а постановкою гри. Сам він вже два роки не виступає в ніяких ролях. *У Курбаса грає колектив, а не одиниці.* У Курбасовому театрі нема гопака з горілкою і дурного Жида.

Вищезгадані три революційні штуки говорять самі за себе, а ще більше говорять нам назви штук, що стоять на програмі до виставлення: «Машиноборці» — Толлера; «Людина-маса» — його ж. Березільці на новому етапі своєї творчости не панькаються зі змістом штук. Коли цього їм треба, вони викидають з даної штуки всякий хлам, відповідно переробляють, а часами беруть зі штуки самий лише кістяк, накладаючи на нього своє тіло.

Остання штука німецького драматурга Кайзера «Газ» поставлена Першою майстернею, не є по суті революційною, і тільки в постановці Курбаса вона прибрала революційний характер.

У своїм докладі, зробленім перед Першою майстернею 22 липня 1923 року, саме після постановки «Газу», Курбас каже про завдання і дальшу працю тої майстерні таке:

«Основа попередньої праці — людина екстенсивна, не розраховуюча, яку ми бачили в «Газі», в новому ж підході ми, стоячи на самій конечній точці експресивности, не йдемо назад і в ширину, а в глибину. При найбільшій затраті сил творчих і найменшій — сил виконання, найсильніше зачепити глибину глядача.

Коли буде пройдений намічений етап творчої роботи, розпічнеться постановча робота.

Із п’єси «Сонце Руїни» буде взятий тільки кістяк, і д е є ю б у д е м е н т п е р е х о д у н а ц і о н а л ь н о ї с в і д о м о с т и д о с в і д о м о с т и і н т е р н а ц і о н а л ь н о ї — р е в о л ю ц і й н о ї. По формі це бу-

де новий етап праці. Другою п'єсою буде розроблена комедія-сатира на відживаючий побут».

«БЕРЕЗІЛЬЦІ» САМІ ПРО СЕБЕ І... ПРО ВАС, ЧИТАЧУ

Сам про себе «Березіль» говорить у своїй передовиці «Нового фронту» слідуюче:

«Березіль» — це експресіоністична струя в українському театральному мистецтві з усіма логічними висновками до певної диференціяції перед собою... Це покоління переважно молодих — волить до організованої творчости, до затвердження здобутків революції, до створення своєї національної культури. І розуміє свій шлях через місто. *Урбанізація селянської молоді — це умова, без якої місто на Україні ніколи не буде українським, ніколи не буде близьким і рідним селу, і завжди, буде для нього одрізаним в більшій, чи меншій мірі.*

На київському міському ґрунті ми зовсім штучний витвір. Не тут наше коріння, тут немає нашого глядача, читача, слухача, але тут наш етап, наш етап перековування характеру своєї психіки. Скільки б це не коштувало, за всяку ціну, етап, в якому ми здобуваємо місто. Але повільний селянин в міському темпі не устоїть.

Озбройтеся новим темпом!

Так, новим темпом думки, вчинку, всього свого укладу життя! Від цього залежить у великій мірі найважніший постулят, який висуває місто й активність.

Активність! Активність!

Запишіть це слово глибокими літерами в мозку свойому.

Атакуйте свою байдужність, міщанство, куркулівство, лінивість — те, що впоєно в нашу кров століттями неволі!

Атакуйте щодня, щохвилини! К О Ж Е Н Д Е Н Ь має принести щось для вашої майбутньої праці. К О Ж Е Н Д Е Н Ь вимагає чогось для себе. Не вештайтесь без діла ліниво по вулицях, не лежіть під грушею без думки, не спіть півдня, спіть стільки, скільки треба, щоб не втратити свіжости думки і роботи вашої.

Над ліжком своїм напишіть великими літерами: «Хочу перемогти» і читайте щоранку як заповіт для цілого дня.

Напишіть і читайте старий латинський імператив: «Nulla dies sine linea» — Кожен день хай не пройде, щоб ви Щ О С Ь не зробили для майбутнього. Пам'ятайте, що кожна прочитана книжка, зроблена міміодрама, здобуде

пізнання, вигадана думка, закріплена під час спостереження, — все це багато для дальнішого.

Зі шкіри вилазьте, а зробіться індивідуальностями, озброєними характером і знанням за всяку ціну.

Не розкидайтеся і не роздріблюйтеся передвчасно.

Краще один «Березіль», як сто Центростудій і тисячу Ровинських.

Велика пора. Великі жнива. Погода сприяє. Глядіть, щоб нам дощі хліба в полі не застукали.

Удруге таких сприятливих умовин може не бути.

Я навів ці кличі з передовиці березільської стінної газети, бо вони, крім того, що характеризують боєві завдання березільців, є також досить повчаючим і для свідомої робітничої маси. Кожний свідомий робітник і селянин повинен записати вище наведені кличі «глибокими літерами в своєму мозку».

* * *

В добавок до центрального будинку на Хрещатику під числом 29 «Березіль» ще в липні вів переговори з Комунвідділом про орендовання ще одного будинку в Києві, по Левашівській вулиці, для інтернату. Тепер «Березіль» орендує великий театр ім. Т. Шевченка при вул. Леніна, напроти Сельбудинку. Там грає як сталий театр Четверта майстерня і є також помешкання для артистів.

Ще в липні березільці робили заходи про одержання в оренду бувшого маєтку М. К. Садовського, хутір Бузовка у Київському повіті. Величина маєтку — 35 десятин землі та лісу. Там намічали улаштувати санаторію для членів «Березоля».

* * *

Моя гостина в «Березіль» була однією з найкращих під час мого відвідання Києва. Я провів гарні хвилини в їхньому окруженні. Жаль тільки, що короткий час мого перебування в Києві не дозволив мені детально познайомитися з працею «Березоля» та з їх передовими вчителями, які працюють під умілим руководством Леся Курбаса.

Цей огляд праці «Березоля» подаю українським робітникам у Канаді й Злучених Державах не лише тому, щоб познайомити їх з *працею цієї поважної театральної* інституції на Радянській Україні, але й з тою надією, що україн-

ські робітники в тих краях візьмуть собі за взірець працю «Березоля» та попробують і в себе створити *новий* пролетарський театр.

Вірю також, що цей мій огляд послужить, висказуючись словами самого «Березоля», — «першою кладкою», яка сполучить «Березіль» з українським пролетаріятом і фармерством Канади.

«Голос праці», ч. 12. — Вінніпег, грудень 1923, стор. 18-23.

ПЕТРО РУЛІН

МИНУЛИЙ СЕЗОН «БЕРЕЗОЛЯ»

Стаття відомого українського театрознавця Петра Руліна подається в скороченому вигляді й лише в тих частинах, що безпосередньо мають відношення до творчої праці самого Л. Курбаса в київському періоді Мистецького об'єднання «Березіль». Петро Рулін (1892-1937?) уперше виступив в українському театрознавстві 1919 р. («П. О. Куліш як дослідник і критик М. В. Гоголя», вид. «Книгар», Київ). Автор понад 100 дослідчих статей в українському театрознавстві. В рр. 1920-1934 був професором Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка, в рр. 1934-36 — Київського театрального інституту. Заарештований 1936 р. Загинув в ув'язненні. Був гарячим прихильником таланту Курбаса. З цього погляду, крім цієї статті, цікаві його дослідження «Два вечори в „Березолі"».

За останній сезон мали театри — і не тільки в Києві, чи на Україні взагалі, а навіть і ширше — значно більший успіх. Попит на видовища зріс досить таки помітно. Немов відчувся в суспільстві якийсь психологічний злам; не так покращали матеріяльні обставини, як зібрався за останні, — легші, рівняючи до попередніх, — роки, певний запас енерґії, що тепер охоче на видовища витрачався. Добре виповнювалися цього року мало що не всі київські театри; майже з аншляґами проходили вистави російської опери та драматичного театру; завсіди повнісіньку залю збирали вистави Українського народнього театру, навіть і тоді, коли не брав у них участи П. К. Саксаганський. Змінилося, здається, і саме ставлення публіки до вистави; оплески вкривали в опері малощо не кожну арію безголосих часто — густо співаків колективу «Посередробмису Московської академічної опери». Начебто відкрилися в публіці якісь нові потреби, що й потягли її до театрів, що й примушували її задовольнятися та радіти й абиякій п'єсі, і нехитрому ставленню, і сіренькому таки частенько виконанню

випадкового іноді складу акторів. Одне слово — з жадобою накинулася публіка на видовище і не була особливо вибагливою...

Отже й знайшов за цей сезон спільного язика з публікою єдиний на цей раз революційний театр у Києві — «Березіль». Зламався після «Жакерії» лід байдужости, що сковував усю мистецьку роботу театру, позбавляючи його потрібних для творчого життя соків, не так навіть матеріяльних, як моральних, що ними театр від єднання з глядачем живиться. І тривали такі стосунки поміж театром і глядачем аж до самого кінця сезону. Протягом минулого року дав театр майже подвійну, рівняючи до попереднього, кількість вистав; подвоїлась і кількість його відвідувачів.[1] Тому й набуває він особливої цікавости. Що ж власне спричинилося до того, що так зросло відвідування «Березоля»?

Отже, лишаючи на боці зазначений вище чинник — збільшення в глядача потреби щодо видовищ, розгляньмо, що власне здобутками «Березоля» за останній сезон уважати можна.

Як і звичайно, дав «Березіль» за цей рік менше, ніж це в пляні своєї роботи на початку сезону ставив — всього чотири ставлення: «Комуну в степах» Куліша (робота реж. Кудрицького), «Напередодні» (робота Л. Курбаса), «Жакерію» за Меріме (роб. реж. Б. Тягна), «Шпану» Ярошенка (роб. реж. Бортника) — досить таки різномасний гурт вистав. [...]

За «Жакерією» з'явились у «Березолі» «Напередодні» — драматизована хроніка з історії 1905 року, з нагоди ювілею виставлена. Знов таки бракувало тут п'єси; отже й довелося рижисерові (Л. Курбасові) додати чимало своїх епізодів, що глибше характер подій та їх учасників розкривають. І хоча й лишилась вистава низкою нетривко зв'язаних поміж собою епізодів, не позбавило це деякі з них — сатиричні переважно — художньої цінности. Влучно використано в цьому напрямку знаменний своїм обме-

---

[1] За приблизними покищо підрахунками статчастини «Березоля» дав він цього сезону 130 вистав (проти 63 попереднього), що їх відвідало близько 93000 глядачів (проти 55000 минулого року). Числа ці тим цікавіші, що значно зменшилася цього року кількість безплатних відвідувачів. Вистави окремих п'єс розподіляються так: «Комуна в степах» — 17; «Жакерія» — 32; «Напередодні» — 16; «Шпана» — 26; «Джіммі Гіґґінс» — 3; «Пошились у дурні» — 11; «За двома зайцями» — 19; «Гайдамаки» — 6. Всі вистави на периферії (у цирку, по клюбах, у Пролетарському саду) тут на увагу не взято.

женим обрієм та механічним сприйманням величезних навіть подій щоденник останнього Романова; сцена, коли записує він свої враження від 9 січня — одна з найкращих із усього ставлення. Яскравими малюнками пройшла й сцена наради міністрів, деякі вуличні сцени; вражала деякими моментами й сцена походу робітників до царя. А зрештою, не зважаючи на безперечну ескізність самого ставлення, дало воно низку закінчених образів, а насамперед Миколу II — чи не найкращий здобуток Гірняка за цей сезон: утворив-бо він останнього царя таким, яким виглядав він із свого щоденника, з усіх мемуарів своїх прибічників — нездарним маленьким офіцериком, що безпорадно боровся серед тих великих питань, що їх поставила йому історія. Закінчені постаті, бодай і епізодичні, дав знов-таки Крушельницький (Побєдоносцев та пан, що вийшов на побачення); добре передав ліричну та екстатичну вдачу Каляєва Бучма. І не зважаючи на звичайну недовговічність таких принагідно зроблених вистав, витримала ця п'єса аж 16 вистав.

Після цього історичного ставлення перейшов театр до комедії, чи то ревю, огляду. Пішов він цим назустріч прагненням широкої публіки до видовища легкого та веселого, такого, що не зворушить думки гаслами, що дає відпочити в сміхові. [...]

І підсумовуючи здобутки цього сезону, зазначити насамперед треба, що зберіг театр і тепер найціннішу свою рису: як і раніше, лишився він театром, що невпинно нових шляхів шукає. А втім дали вистави цього року змогу вбачати, що ступає в деяких моментах театр на шлях синтези, що певні здобутки його досить вже на досвіді перевірено. Якщо раніше потрібні були конструкції для випробовування сил акторських, для того, щоб привчити його в трьох вимірах себе демонструвати, то добре обходиться він тепер і без них, здобув бо вже високого тренажу. І дає вся попередня студійна праця березолівському акторові змогу яскраво й виразно себе в різноманітніших ролях виявляти; отже й показав якраз минулий сезон найцінніші в цьому напрямку досягнення. І можливо, що й спричинився цей момент до того, що завоював тепер цей театр широкі симпатії серед різних верств київського громадянства. І коли серйозно поставиться театр до дослідження своїх успіхів, коли не заспокоїться на своїх здобутках — а що цього не буде, запорукою тому вся попередня його робота — то знайде він способи для розв'язання основного здається для

сучасного театру завдання — як перемогти міщанські неглибокі смаки, що й тепер у широких верствах публіки панують, як дійти того, щоб не тільки вабив до себе театр та цікавив публіку, але й виховував її художню та громадську думку.

І багато ще інших завдань стоїть перед театром. Обов'язує його невпинна мистецька робота критику та громадянство не до реверансів, не до запевнень, що все стоїть у ньому гаразд і що повно майбутнє його найблискучіших перспектив. Обов'язує вона не до дружніх компліментів, а до суворої, хай навіть уїдливої критики. Не добре стоїть ще діло з самим словом; подається воно іноді так, що не чути його навіть і в партері. Більшої уваги потребує не тільки вимова акторів, а навіть і сама мова п'єси; ріже вухо не тільки різноманітна акцентуація, але й зловживання макаронічною сумішкою української мови з російською («Шпана»). Великої ще потребують роботи пошуки драматургічного матеріялу, що його без зловживання епізодичністю вдавати було б можна. І доброю школою тут були б пошуки серед утворів світової драматургії, а зокрема трагічного стилю. Тим більше, що хоча й прагне тепер публіка комедії, але дивитися на це можна лише як на тимчасове явище; отже й не слід театрові цього питання з-під своєї уваги випускати.

А поза всім цим уже й тепер, коли велику проробив революційний театр роботу в площині деструкції старого театру українського, стає на чергу питання про те, щоб більше було віддано місця на українському коні українському ж матеріялові. І не буде перешкодою тут бідність української драматургії. Якщо й тепер працює режисер з письменником, старий твір переробляючи, то стало б тісніше єднання його з художником слова у пригоді утворенню й нового репертуару.

І не обмежуються висловленими побіжно увагами про завдання, що перед новим українським театром стоять. Проробив він до цього часу велику працю, особливо на специфічні умови українського життя зважаючи; міцно відірвав він театр від старих засмальцьованих уже театральних підмостків. Але безмірно великої потребує він і надалі роботи, щоб цілковито умови наших часів задовольнити увійти потрібним виховним чинником у життя міського робітника і, не обмежуючися самими великими осередками, виносити найважливіші моменти своєї роботи на ті неозорні перелоги сільські, що й досі ще застарілішою та безграмотною театральною халтурою живляться.

«Життя й революція», кн. 6. — Київ, 1926, стор. 68-76. Подано лише ті частини, які відносяться до постановок Л. Курбаса.

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ

«ЗОЛОТЕ ЧЕРЕВО», ЯК ВИХІД ІЗ РЕПЕРТУАРНОГО ТУПИКА

СТЕНОГРАМА ОДНІЄЇ РОЗМОВИ

Микола Хвильовий починає із зауважень, що український глядач зовсім не уявляє, яким чином театр має виконувати завдання часу, а живе тільки цікавим видовищем. Наш театр у репертуарному тупику і справа не в тому, що він не має п'єс, а що він перебуває в стані своєї первісної формації на новому світогляді. Звертаючися безпосередньо до праці «Березоля» Хвильовий зазначає, що він перший свідомо підійшов до будівництва нової театральної культури. В історичній перспективі доля «Березоля» подібна долі театру Мольєра. Париж прийняв Мольєра з таким же холодом, як був прийнятий «Березіль» у Харкові. Щодо «Золотого черева», то він ставить питання про те, чи виривається ця постановка «Березоля» з березільського пляну будови нової театральної культури, і констатує, що вона гармонізує з ним. «Березіль», як театр працює у двох напрямках: він органічно вростає в клясичний репертуар, пристосовує його до сучасности, а з другого боку, він експериментально виконує ідеологічні постановочні деталі з сучасного матеріялу. «Золоте черево» — це п'єса для часів НЕПу, бо лихоманка золота вже починає трясти звичайну людину. А глядач стоїть на низькому культурному рівні «сатани в бочці», і почуває себе безсилим захоплюватися прекрасними деталями в «Золотому череві». Ця вистава цікава не тим, що її можна дивитися з таким же захопленням як «Шпану», а тим, що її можна дивитися з більшим захопленням.

I

Це, звичайно, парадоксально; але це все таки — так. Справа йде саме про той спектакль, що до нього вороже поставився і глядач, і театральна критика. Але пишемо ми цю статтю не з метою реклямувати «Золоте черево»* і

* Стаття дискусійна — Ред. [«Нового мистецтва»].

навіть не з метою усунути ті непорозуміння, які заважають глядачеві подивитися на цю виставу іншими очима і які, не дивлячись на те, що безпосередній вплив твору мистецтва не може бути замінено словом посередника, все ж, як говорить німецький театрал Юліюс Баб, відіграють величезну ролю, — таких завдань ми на себе не беремо. Наше завдання трохи інше: ми хочемо кинути погляд на нашу театральну дійсність з того забутого пункту, з якого зникають дрібниці і вирисовуються перспективи загального розвитку. Правда, завдання це дуже важке, і в одній статті його не розв'яжеш. Ми переживаємо період марудного будівництва, коли на перший плян виступають деталі, коли ми, вдаряючись у фетишизацію цього так би мовити деталізму, губимо здібності бачити чи то відчувати основне замовлення часу, що навколо нього і во ім'я його концентрується вся наша «маленька» робота. Але й правда й те, що, загубивши цю здібність, ми неминуче прийдемо до розбитого корита.

Отже, перш за все вияснимо, що таке це основне замовлення часу.

— Почекайте, — зупиняють нас. — Ви, очевидно, хочете сказати, що ми мусимо викристалізовувати на сцені ідеологію (ах, як це вже обридло!) пролетаріяту й прищепити її до мас? Так це ми й без вас знаємо!

— Чудово! Ми саме це й мали на увазі! Але як іде кристалізація? Comment vont les greffes? Задоволені ви цією роботою?

— Як би вам сказати... Не зовсім! Ми добре розуміємо, що ідеологія (ах, як це вже обридло!) пролетаріяту зовсім не той міщанський недоносок, яким репрезентував би її хоч би той же пролеткульт. Це, звичайно, і не ті ідеологічні інтермедії, що крутяться безпорадними хвостиками біля таких безперечно цікавих п'єс і постановок, як «Вій». Це, на жаль, і не такі сатири, як от «Мандат».., бо хіба буржуазія не висміювала міщанство й спекулянтів? Це не ті й зворушливі кінцівки, які приставлено до таких безумовно талановитих п'єс як «97». Це — не мораль. Це все таки світогляд і то командуючий світогляд цілої епохи. І треба, очевидно, його розуміти в тому найглибшому сенсі, який робить цей світогляд хоч і важкою для мас, але глибокою й корисною філософською системою.

— Прекрасно! Але взяли ви на себе труд подивитися на «Золоте черево» в пляні цього замовлення часу?

— Ви натякаєте на те, що Курбас хотів дати ідеоло-

гічно витриману річ? Та одного ж бажання дуже замало. Поперше: п'єса все таки напівбуржуазна, подруге — якась анекдотична трагедія і, потретє, (щодо постановки) — якийсь невдалий еклектизм.

— Більше нічого не скажете?

— А вам ще чого треба? Здається, ясно сказано.

Тут і вияснюється, що наш, на перший погляд серйозний опонент, розуміючи замовлення часу й знаючи, що таке світогляд, все таки не здібний піднятись над міщанською обмеженістю і бути тією тичкою, *по якій рівняється і мусить рівнятися рядовий глядач.* Тут і вияснюється, що по суті він зовсім не уявляє собі, яким чином наш театр виконає замовлення часу. Він не має перед собою відповідного пляну і пливе за тим же обивателем, який вимагає *тільки* (тільки!) цікавого видовиська. Коли ми перечитуємо сучасну театральну критику, то ми завжди думаємо, що ці статті в своїй більшості може писати любий глядач-середняк з любого округового міста. Для цього треба вміти переказати своїми словами зміст даної п'єси, знати на три з мінусом, що таке ґротеск чи то бутафорія і «авторитетно» заявити, що постановка провалилася чи то не провалилася. За такою критикою ховається безвихідна порожнеча того претенсійного міщанина, який «с ученым видом знатока» безпорадно розмахує руками і не веде глядача, а просто фіксує його, глядачеві настрої.

— Але що ж таке *ви* пропонуєте?

— Ми пропонуємо, перш за все, покинути, з одного боку, лайку, а з другого — дитирамби й панегірики і подивитися на театральну дійсність очима вдумливої людини. Конкретно: ми мусимо, перш за все, вияснити, чим наш театр відрізняється від хоч би того ж, так званого европейського й що ми розуміємо під такими термінами, як «занепад театру», «репертуарний голод», «репертуарний тупик» і т. д. Це зайняття, звичайно, не дуже цікаве, та ж послідовність в думках не тільки дає можливість уяснити собі путі, що по них піде розвиток нашого театру, але й приводить нас несподівано до досить-таки парадоксальних висновків.

Отже, перш за все, про занепад театру. Цей термін ми страшенно любили вживати до революції. Причин занепаду, до речі, ми шукали навіть у джунґлях кінематографії (один із відомих драматургів цілком серйозно обвинувачував «синематограф»). Тепер ми говоримо про занепад тільки тоді, коли маємо на увазі так званий европейський театр... Але що таке цей занепад?

Почекайте! C'est trop d'honneur que vous me faites!

Але з таким запитанням звертайтесь все-таки до анальфабетів.

— Друже дорогий! «Я заблукався вночі у великому лісі. Тільки один огник ще вказує мені путь. Тоді підходить до мене невідомий і каже: «Погаси свічу, ти так краще найдеш дорогу». Цей невідомий був богослов». Так говорив колись, здається, Дідро. І невже ж нам прийдеться перефразовувати ці слова і поставити знак тотожности між вами й богословом?

— Це зовсім інша справа!.. Ви не розумієте, що таке занепад театру?

— Так! Ми цього не розуміємо, і не розуміємо, чим цей занепад відрізняється від нашого, так званого, «репертуарного тупика».

— Гм!.. Тоді дозвольте почати з того, що всяке мистецтво, і театральне зокрема, тільки тоді не переживають кризи, коли вони, спираючись на той чи інший світогляд не перестають відігравати в суспільстві ролю фактора, який бере на себе завдання організовувати здорову масову психіку. Іншими словами: занепадом театру треба вважати той його стан, коли він живиться з мертвої ідеології. Бо й справді: хіба в такому стані він здібний впливати *позитивно* на масову психіку? Европейський театр, який зараз спирається на кастрований світогляд цілком природно йде до ідейного маразму, а значить і до цілковитого занепаду. Сьогоднішнє західнє, так зване, «ревю» (до речі, воно зовсім нічого не має спільного з такою постановкою, як «Шпана») з його справжніми, не пародійними джазбандами і фокстротами, будучи новим жанром в театральному мистецтві, не тільки не здібне вивести західній театр з тупика, але й як заявляє теж західня критика, потрохи перетворюється в затишні закутки для патологічних героїв Ґроса. Ідейний маразм не здібний з цієї нової форми зробити епоху в театральному мистецтві, бо форми модифікує все-таки не «опаяз», а живий світогляд.

Почекайте!.. Але чи не помиляєтесь ви безапеляційно заявляючи, що світогляд, на який спирається сьогоднішній европейський театр, є світогляд кастрований?

Не думаю! Яскравим доказом тому є ті, так би мовити, трансцендентні потуги, що ними вславився в свій час скпресіонізм. Передова західньоевропейська молодь, яка об'єдналась під прапором експресіонізму, несподівано прийшла до тих же тверджень, що й ми. Вона зрозуміла,

що справа не в «перестановці шіллерівських персонажів і не в перегрупировці шекспірівських сцен» — справа все таки в живій здоровій ідеології. Коли натуралізм і імпресіоністичний неоромантизм, зігравши епохальну ролю, чекають на свого заступника, то це зовсім не значить, що трапилась звичайна криза форми. Трапилась більше серйозна річ: підійшла криза ідеології. І тоді ця молодь вийшла на вулицю за Ромен Ролланівським героєм: «Що таке життя? Життя — трагедія». Але одного вигуку було замало, бо трагедія була не в тім, що «життя трагедія», а в тім, що експресіоністи, найшовши справжні причини занепаду европейського мистецтва взагалі і театрального зокрема, все-таки не могли розв'язати кризи театру. Чим це з'ясовується? А це з'ясовується тим, що їхня філософія в процесі свого розвитку, як ми бачимо із теоретичних розвідок експресіонізму, зробилась врешті варіяцією того ж таки буржуазного світогляду. Що ж це значить? А це і значить, що цей світогляд є світогляд кастрований. Саме відціля й виходила анемічність цих досить таки симпатичних потуг, відціля й провал всіх цих талановитих Ведекіндів і Штернгаймів.

— Прекрасно! Дякую. Vous prenez les choses philosophiquement.

Ми тепер розуміємо, не тільки що таке занепад театру, але й знаємо, що, поперше, театральну культуру будується на якомусь світогляді і, подруге, що будувати цю культуру на кастрованому світогляді не можна.

— Але чи не скажете ви нам, на якім світогляді будується наш радянський театр?

— На якім?.. Очевидно на світогляді пролетаріяту.

— Але чим же він тоді конкретно відрізняється від західньої сцени? Не тими ж «моральними» кінцівками й ідеологічними інтермедіями, на які ви й самі дивитесь досить таки скептично?

— Звичайно! Але бачите ми ж зараз переживаємо репертуарний тупик. Як тільки ми будемо мати кілька добрих наших п'єс — радянський театр відразу ж переходить в стан розквіту.

— Іншими словами ви хочете сказати, що наш театр переживає теж занепад, але — тимчасовий?

— Очевидно.

— Тоді, значить, він зараз, хоч і тимчасово, спирається на кастрований світогляд?

— Вибачте. Це вже софістика. Я цього, останнього, зовсім не думаю говорити.

— Припустім... хоч цього припускати й не можна. Тоді скажіть мені, чи так я вас зрозумів, думаючи, що ви між «репертуарним тупиком» і «репертуарним голодом» ставите знак тотожности?

— Ви мене правильно розумієте. Говорячи про «репертуарний тупик» я мав на увазі саме «репертуарний голод». Репертуарний тупик це є відсутність таких п'єс, якими ми могли б організувати відповідно духові часу масову психіку.

— Дякую за пояснення. Але тут же мусимо зазначити, що поперше, саме з цього моменту ви попадаєте в вищезгадані джунґлі «синематографії», подруге, виясняється, що ви зовсім не уявляєте собі, яким чином театр вийде на шлях розквіту. Будемо говорити відверто: наш театр, так би мовити, en masse не тільки переживає занепад, але й спирається, хоч це й дивно, на той же такий буржуазний світогляд. І коли він різниться чим від сучасного західньоевропейського, то тільки своїми тенденціями до розквіту, що, так би мовити, потенціяльно ставить його в дуже вигідне становище. Саме тому ми й вживаємо, замість такого терміну, як занепад — репертуарний тупик. Але «репертуарний тупик» зовсім не є «репертуарний голод». Наш театр не в стані безп'єсся, а в стані своєї первісної формації на новому світогляді. Що це значить? Це значить, що він намацує під собою ґрунт і шукає в архівах старого світогляду того об'єктивно-корисного матеріялу, що на нім він положить основи нової театральної культури. Без цієї попередньої роботи було б страшенною глупотою чекати виходу із «репертуарного тупика». А коли ми скажемо, що до названого матеріялу відноситься і якась велика частина буржуазних п'єс, то для нас ясним становиться, що не можна змішувати «репертуарний голод» з «репертуарним тупиком». Наші театри кидаються від однієї п'єси до другої — це так. Але ці п'єси ми (Слухайте! Слухайте!) — *маємо.* Справа тільки в тім, *на яких із них наш театр мусить проходити першу стадію своєї нової формації.*

— Але почекайте! При чому ж тут «Золоте черево»?

— Дозвольте розвивати свою думку до кінця. До «Березоля» і його останньої постановки ми ще підійдемо... Так от. «Свого» репертуару ми ще по суті не маємо. Але тут ходить про те, що ми його можемо й не мати, коли не уяснимо собі яким шляхом він прийде до нас. Звичайно

«виробництво» цього репертуару в основному залежить від стану нашої ідеології, іншими словами, від певних соціяльних процесів і від стану нашої економіки. Але не треба забувати не менше основного марксистського твердження, яке говорить, що не тільки економіка впливає на людину і її творчість, але й людина своєю свобідною волею теж має т. зв. зворотний вплив. Іншими словами, від нас самих у великій мірі залежить прихід цих довгожданих п'єс. І справді: хіба в процесі кристалізації й виникнення «свого» репертуару приймають участь тільки ті генеральні сили, що направляють і кореґують ввесь ідеологічний процес? Кристалізація й виникнення «свого» репертуару в великій мірі залежить і від тих факторів, що роблять його «репертуаром», а не науковою розвідкою, припустім. Іншими словами, репертуарний добробут у великій мірі залежить *від шляхів розвитку театральної культури*.

Дозвольте для аналогії взяти кілька моментів з історії руського буржуазного театру. «Горе от ума», по суті перша руська п'єса, яка мала епохальне значення і яку руська буржуазія могла назвати «своєю», появилася тільки через 67 літ після того, як одкрито було руський буржуазний театр. 67 років! Термін досить таки солідний. 67 років це суспільство чекало «своєї» п'єси, «свого» репертуару. Але нас цікавить не той факт, а нас цікавить — *як* воно чекало і яким чином виникло «Горе от ума». Треба зарання сказати, що воно чекало зовсім не так, як ми. В той час, коли ми *пасивно* ставимось до процесу виникнення «свого» репертуару і навіть не уявляємо собі, як цей процес мусить проходити, в той час, як ми безвідповідально кидаємо такі слівця, як «репертуарний голод», активне руське буржуазне суспільство прекрасно знало, що «свій» репертуар прийде не через якийсь ізольований від життя драморобчий технікум, не через анархію безпляння і порожні рецензії, а через усвідомлене будівництво театральної культури.

— Замість того, щоб нарікати на репертуарний голод, це суспільство перенесло на свою сцену европейських клясиків, які, з одного боку, визначили формальні тенденції, інакше кажучи, визначили культуру руського театру, а з другого боку, виховали глядача, що з нього потім і вийшов справжній «свій» драматург. Хіба це ж таки «Горе от ума» не є талановито пристосований до тодішньої руської дійсности збірник мольєрівських універсальних типів? Іншими словами: коли б руський театр не став на шлях засвоєння клясичного репертуару, коли б він з перших днів

не підпав під вплив геніяльного француза, можливо, «Горе от ума» прийшло б не через 67 літ, а через 167. Хіба «Ревізор» не є результат усвідомленої 67-літньої репетиції цього театру? Правда, Мольєр довго був незрозумілий масам тодішнього руського суспільства. «Мізантроп», скажемо, розцінювався не як світовий тип, а як сценічна «побрякушка», словам Альцеста руське суспільство довго не находило відгомону в своєму серці. Але — справа ж не в цім, справа в тім, що не через домашніх передчасних драморобів руська буржуазна сцена прийшла до високої театральної культури і *до свого Грибоєдова,* а через «Мізантропа».

— Добре. C'est possible. Я припускаю. Словом, ви радите нашому театрові звернутися до клясичного репертуару і на нім покищо відточувати свою культуру. Словом, ви радите не поспішати зі своїми драморобами і розв'язати руки нашим режисерам, гадаючи, що з цього репертуару й виростуть наші Мольєри? Але хіба ми не використовуємо клясиків?.. І потім ви забуваєте основне: руський буржуазний театр, переносячи на свою сцену Мольєра, мав справу з ідентичним собі світоглядом. Чим ви ґарантовані, що клясичний репертуар не прищепить нам і свою ідеологію?

II

— А хто вам сказав, що сьогоднішній репертуар вже не прищеплює цієї ж таки ідеології? Чи не «моральні» кінцівки та «ідеологічні» інтермедії спровокували вас на таке припущення? Так питання ставити не можна. Ми — не марсіяни, виходимо з того ж таки буржуазного оточення і зв'язані з ним мільйоном невидимих ниток. Наш ідеологічний зріст завжди буде залежати від живих факторів (а такі ще залишились!) буржуазного світогляду. Отже не треба будувати ілюзій і... до речі, (тут відповідь на перше запитання) «використовувати клясиків», інакше кажучи — не треба хапатися за клясичний репертуар в пориві того чи іншого надхнення. Коли ми говоримо про цей репертуар, то маємо на увазі плянове, систематичне built-up вростання й виростання з нього. Ми говоримо про те, що наші театри мусять положити *в основу* будівництва своєї молодої культури не халтуру з сумнівною ідеологією, а Арістофанів, Шекспірів, Мольєрів ect. Ми маємо на увазі *органічне* вростання в клясичний репертуар, бо тільки з нього ми виробимо відповідні елементи свого світогляду і

тільки на нім дістанемо справжню нову театральну культуру. Маркс ніколи не був би Марксом, коли б він не виріс з англійських буржуазних економістів і з клясичної теж буржуазної німецької філософії. Отже, коли ми говоримо про об'єктивно-корисний матеріял з архівів старого світогляду, то очевидно маємо на увазі — *весь клясичний репертуар.* Справа тут тільки в тому сейсмографі, який реґіструє час, силу й напрямок тих настроїв, що утворюються в суспільстві під впливом певних соціяльних процесів. Іншими словами: завдання наше зводиться перш за все до того, щоб ми (режисура й театральна критика) вчасно відчували ці настрої й відповідно реаґували на них. Це не значить, що ми мусимо потакати цим настроям, а це значить, що ми мусимо *не потакати їм,* коли вони носять реакційний характер і мусимо йти їм назустріч, коли вони мають в своїй основі здорове начало. Практично це йде до того, що коли в один час ми будемо ставити «Весілля Фіґаро», то в другий найдемо потрібним поставити «Гамлета».

— Але невже ви думаєте, що тільки таке от вростання виводить нас із репертуарного тупика?

— Ми думаємо, що без цього органічного вростання в клясичний репертуар — нема виходу. Але було б страшенною наївністю і глупотою припускати цілковитий розрив із сучасністю. Іншими словами — радянський театр мусить в другу чергу використовувати і сучасний міщанський репертуар, цебто ті п'єси, які ми йдемо дивитись після доброго чи то поганого обіду і на яких ми, як то кажуть, відпочиваємо. Іншими словами — той репертуар, який переносить нас на якийсь час з поля громадської боротьби і жорстокої трагічної дійсности в царство веселих циркових трюків, зв'язаних *по суті страшенно симпатичною «Шпаною».* Але цей репертуар зовсім не потребує згаданого сейсмографа, бо й без нього ми знаємо, що «Шпану» будуть дивитись з захопленням. Тут уже ходить про те, щоб ясно усвідомити собі таку от істину: ці п'єси — *не наші.* Їхня роля — роля тієї ланки, яка механічно зв'язує театр з сучасністю і вони виконують ще ролю того посередника, який, так би мовити, змазує гостроту цілком природного конфлікту між сьогоднішнім неорганізованим глядачем, з одного боку, і свідомою режисурою, з другого. Словом, ми гадаємо, що коли сучасний репертуар і дає відповідні елементи для кристалізації через театр нової ідеології, то ці елементи не значні, і говорити про них серйозно не

приходиться. Словом, головна наша увага мусить концентруватися все таки на клясиках.

— C'est trés bien! Але все таки: яке це має відношення до «Золотого черева»?

— Дозвольте спершу зрезюмувати. Отже, театр тільки тоді не переважає занепаду, коли являється організатором масової громадської психіки. Але таким організатором він може бути тоді, коли спирається на здорову живу ідеологію. Наш театр зараз в т. зв. «репертуарному тупику», цебто в такому стані, коли для нього не ясні ті путі, що по них він прийде до нового світогляду, а значить і до розквіту. Цей шлях, на наш погляд, єдиний і ім'я йому — органічне вростання в клясичний репертуар. Погоджується з нами театр «Березіль» чи ні — ми не знаємо. Стане він на цей шлях (чи може вже й стоїть) — нам теж невідомо. Але що нам відомо і що ми ставимо в велику заслугу цьому театрові так це те, що він перший із наших театрів *свідомо* підійшов до будівництва нової театральної культури. Він перший поставив питання про пляновий підхід до цієї відповідальної справи. Він не кинувся на дешовку, не пішов на вудочку міщанства, для якого культурні проблеми завжди були порожнім звуком, не захотів копіїшної слави, а вперто й систематично без відповідної підтримки з боку театральної критики привчає нашого глядача свідомо підходити до культурної проблеми, зрозуміти, в який відповідальний час ми живемо і яку велику вагу положила історія на наші кволі плечі. Звичайно, така роля в наші скептичні дні не дуже вдячна. Ми страшенно перевтомились, нам осточортіли всі ці «світові питання» і ми шукаємо циркових трюків і цікавого видовиська. Що нам майбутнє і що нам молода культура якогось там нового світогляду? Нам «дайош» пореготати. І тому нема нічого дивного, що доля «Березоля» зійшлася з долею мольєрівського театру. Останнього Париж приймав з таким же холодком і з таким же нерозумінням, з яким ми зустріли й «Березіль». Різниця тільки та, що Мольєрівська трупа врешті таки зробила своє діло, а «Березіль» врешті таки зробить... коли наша молодь стане на варті біля того «колокола», в який бив колись Герцен. Звичайно, театральні рецензенти готові визнати Курбаса — українським Мейєрхольдом і т. д. Але не цього ж потребує театр, не цих міщанських етикеток. Для нас зовсім не важно, хто кого наслідує: Мейєрхольд Курбаса чи навпаки (коли не помиляємось руський режисер не без інтересу проглядав деякі

березолівські постановки). Що нам до того, що Рафаель копіював Перуджіно, Бетговен — Моцарта, Байрон — Попа і т. д. Ходить все таки про те, що «Березіль» показав здібності утворити епоху в українському театрі своїм свідомим підходом до будівництва нової театральної культури. Саме в цьому аспекті і треба розглядати його постановки.

— Саме тут ми й підійшли до «Золотого черева». Так от — головне: виривається ця постановка з березілівського пляну? На наш дилетантський погляд ні в якому разі. «Березіль» працює в двох напрямках: з одного боку він *органічно* вростає в клясичний репертуар, цебто в маруднїй роботі пристосовує його до нашого часу, з другого — він експериментально виковує ідеологічні постановочні деталі з сучасного матеріялу. Коли для першого завдання він бере «Макбета» й «Гайдамаків», то для другого — «Джіммі Гіґґінса» й «Золоте черево», (ми говоримо про постановки Л. Курбаса, як постановки етапні). Але чому «Золоте черево» є дальший етап від «Джіммі Гіґґінса» — постановки другого завдання? «Джіммі Гіґґінс» це — п'єса часів військового комунізму, на ній можна було виробляти такі ідеологічні деталі, які відповідали, так би мовити, боєвій психіці, що приймала життєві явища безпосередньо. «Золоте черево» це — п'єса для часів непу і цілком відповідає тій заглибленій психіці, що ті ж життєві явища сприймає через велику кількість факторів-посередників. На ній вже виростають такі ідеологічні деталі, як «Золото і Міліна» чи то «гавкання».

Але дозвольте для ясности, хоч і поверхово, проаналізувати один такий деталь в добре відомій усім постановці «Шпана». До цього часу ми думали, що ідеологію видовиська робить автор сценарія чи то п'єси. «Березіль» на практиці зруйнував цю теорію, показавши, яку велику ролю може відігравати в творінні цієї ідеології і сам постановщик.

Отже, беремо «Шпану». Селянин приходить в установу, бюрократія зустрічає його солоденько. Але раптом селянин находить в собі мужність сказати, як то кажуть, правду в очі. Тоді «Шпана» обурюється, «Шпана» кричить, «Шпана» нарешті затюкує цього селянина. Надходить момент великого напруження, а з ним і упевнености, що ніякої правди і ніколи селянин не найде в тій державі, яка в муках будує соціялізм. Словом, рушаться основи ленінізму. Це прекрасно розуміє й режисура, і в її завдання входить,

значить, переконати глядачів, що це не так, що за цією «Шпаною» стоїть світ зовсім протилежних здібностей.

Словом, наступає надзвичайно відповідальний для виконання момент. Режисура чужої нам ідеології і режисура, яка не здібна вдумливо підійти до будування нової театральної культури, безперечно провалилась би тут з помпою. Хоч щоб там було написано в сценарії чи то в п'єсі, а ми почули б все таки патетично-солоденьку тираду, чи то побачили б якогось робітника, що його в цій установі ніяк не могло бути і який спеціяльно увійшов зробити політичну тенденцію. Березолівська режисура розв'язала це чисто формальне завдання — не прибільшуючи — надзвичайно талановито: вскакує на роліках уже симпатичний глядачеві спортсмен, робить помах батогом, потім чути грізний оклик без слів — і «Шпана присіла». — І все. Але цей маленький деталь не тільки вивозить момент, не тільки ставить нас перед фактом глибокого розуміння «Березолем» своїх завдань, але й свідчить про те, на якім низькім культурнім рівні стоїмо ми, глядачі «сатани в бочці», коли почуваємо себе безсилими захоплюватись такими ж прекрасними деталями в тому ж таки «Золотому череві».

— Але чому все-таки «Золоте черево», а не якась «Біла троянда»? Хіба на «Білій троянді» не можна виробляти названих деталів?

— А тому, шановний опоненте, що ця п'єса, як ніяка, мабуть, відповідає побічному завданню режисера: лихоманка золота почала уже тривожити й радянську людину. Отже, показати зараз патологічний характер цієї лихоманки — це значить дуже вчасно зробити необхідне діло. Що ж до того, що ця п'єса є поганий переспів «скупого рицаря» (ми передбачаємо й це твердження), то... відносно поганого переспіву можна сказати — de gustibus non est disputandum, а відносно «скупого рицаря»... взагалі нічого не можна сказати, бо більш-менш культурній людині давно вже відомо, що на тему «скупий рицар» написано кілька світових шедеврів і, очевидно, до цієї теми драматурги ще не раз будуть повертатися.

— Добре. Припустім що «Золоте черево» і справді не ширивається з березолівського пляну. Але... Vente affamé n'a pas d'oreilles. Що робити з глядачем, який уперто не хоче дивитись на цю постановку? Ви мене розумієте?

— Je comprends. Звичайно, як говорять французи, всі мистецтва цікаві, крім нудних. Але питання про прекрасне знову таки в останньому рахунку визначається психікою

організованої маси. Хіба ми не маємо в історії мистецтва таких прикладів, які б це яскраво підтверджували? Та взяти хоч би того ж Бомарше. Його невдала «Євгенія» довго користувалася популярністю, а «Весілля Фіґаро» цей геніяльний твір зустріли досить таки холодно. Що це значить? А це значить, що культурний рецензент не тільки найшов справжню удільну вагу «Весілля Фіґаро», але й зробив своє діло: він усунув ті непорозуміння, які заважали неорганізованому глядачеві захоплюватися цією п'єсою.

А що робить *наш театральний* критик? Беремо одну із характерних рецензій (не для полеміки, а для того, щоб не бути голословним). Починається так: «Кромелинк не новый автор», продовжується тим, що «зритель вырос». «Вместе с Мейерхольдом зритель стремится к художественному синтезу», «вместе с ним он идет к утверждению здорового реализма». — Звичайно дуже приємно, що «зритель вместе с Мейерхольдом» і що він «идет к утверждению здорового реализма». Але «почему сие важно в пятых»... коли цей модний термін — «здоровый реализм» — кожний по своєму тлумачить? І чому «Березіль» не може йти до «умовного реалізму»? Хіба Арістофанівські сатири, які ставились в пляні цього ж таки «умовного реалізму» не носили в собі здорового начала? Припустім, що «Золотопуз — абсолютний нуль». Але чому ж тоді театр «с заслуженною славою» (так його, до речі, називає рецензент) зупиняється на «Золотопузі»? Поцікавився цим театральний критик? Чи не виглядає із-за його спини той же неорганізований глядач? Хіба це не останній зупиняється на «постановочных деталях изобретательного Курбаса»? З одного боку ми чуємо від нього, що із «шатающихся лесенок» і т. д. «современный зритель уже вырос, как из штанишек школьника», а з другого — він запевняє нас, що «премьера оказалась интересной только для театральних естетов, а не для театральной массы». Словом, несподівано «театральная масса» дає театральному естету Мейєрхольду двадцять очків вперед і саме в сенсі «постановочных деталей». Ну як назвати (пробачте за різкість!) таку от претенсійну «говорню», в якій нема й елементарної грамотности хоч би того ж «школьника без штанишек». Невже такий критик здібний організувати глядача? Був колись час, писав В. Бєлінський, коли варто було на годину присісти за пиитику — і потім говори про мистецтво скільки влізе. Цей час знову прийшов.

Отже треба бити в тривогу. Ми не маємо права миритись з таким становищем. Один в полі не воїн, і сам

«Березіль» не витримає такої нерівної боротьби, коли з одного боку приходиться завойовувати глядача, а з другого утворювати кадри дорослих рецензентів. Не діло «Березоля» доказувати, що коли говориш про високу культуру театру, то тим самим виключаєш можливість трактувати його постановки, як еклектичну беліберду. Це діло свідомої й активної радянської молоді, яка стоїть за спиною вдумливих організаторів молодої культури і яка врешті висуне із своїх рядів і вдумливих критиків. Саме вона й організує масового глядача, саме з нею він і піде захоплюватись «Золотим черевом». Колись, здається, Пушкін говорив, що драматичного письменника треба судити по законах, ним самим визнаних. Цією мудрістю ми повинні керуватись і при розгляді постановок «Березоля» і, тим більше повинні, що закони цього театру відповідають духові епохи. «Золоте черево» цікаве не тим, що його можна дивитись з таким же захопленням, як «Шпану», а тим, що його можна дивитись *з більшим захопленням.* Правда, цю постановку ще не зовсім відшліфовано, але хіба «Весілля Фіґаро» погана п'єса?

«О, боже шикальщиків, тобі потрібна кров? Випий мій четвертий акт». Так скрикнув колись Бомарше. Проте — це зовсім не значить, що наша театральна критика зрозуміє нарешті, як можна через «Золоте черево» вийти із репертуарного тупика.

P.S. До речі: тупоголова обивательщина нічого не має спільного з масовим глядачем. Це пояснення даємо для того, щоб «казанські сироти» в роді шановного фейлетоніста і нашого друга Остапа Вишні не робили «передьоржок» у своїх фейлетонах. Все одно радянська молодь уже знає, що під тупоголовою обивательщиною ми розуміємо нікого іншого, як театральних епігонів. Хіба це не вона так рішуче покинула Самовар Грамофоновичів Канарейок і поспішає по тому шляху, який відкрито було великою соціяльною революцією. Словом, хоч як, а все одно вийде по-нашому. «Не можна повернути історії карусель, як сказав Жан-Жак Русель». — «Не Русель, а Руссо». — «Ну, хай буде історії колесо».

«Нове мистецтво», ч. 28, 29. — Харків, 1926.

ЮРІЙ СМОЛИЧ

УКРАЇНСЬКІ ДРАМАТИЧНІ ТЕАТРИ В СЕЗОНІ 1927-28 РОКУ

Стаття Юрія Смолича фактично присвячена виставі «Народнього Малахія» в «Березолі» і розподіляється на дві частини: аналіза самої п'єси та її вистави під режисурою Л. Курбаса, яку Ю. Смолич оцінює як великий акорд майстерности Курбаса і цілого «Березоля». М. Куліш вибрав для Малахія оболонку божевільного, а цей халат божевільного надзвичайно тонко і влучно розробив Л. Курбас, як режисер. Проходить перед глядачем детально розроблений і майстерно перетворений процес заглиблення і проґресування божевілля. Підкреслюючи його, режисер не задовольнився тільки літературним матеріялом п'єси, а додав ще спеціяльну картину «хворих ввижань Малахія». Смолич зазначає, що режисер вправною рукою переводить м'який ґротесковий плян в реалістичну розробку ситуацій та з експресивного реалістичного пляну в ламаний гострий шарж. Жонґлюючи різними плянами, він відтінює подачу матеріялу, знаходячи для кожного соціяльного угрупування спеціяльний мистецький плян. Таке застосування різних мистецьких плянів надзвичайно відрадно констатувати, оглядаючи театральне сьогодні, в якому панує безоглядне стабілізаторство і відсвіження старих традицій. Це ще раз свідчить про величезну життєвість, гнучкість і потенційність «Березоля», його «сьогоднішність» та великий культурний діяпазон.

1

В попередній частині нашого огляду[1] ми вже казали, що «тузінь реалізмів» — цей фальшивий індекс цього сезону — ми розуміємо зовсім не як якусь химерну «асиміляцію» наших театрів. Це тільки чергове «mot». Бо може ніколи ще наші театри не різнилися в своїй формальній частині так, як саме цього сезону.

[1] Див. «Ж. і Р.», книжка IV (квітень) ц/р, стор 116-129.

Саме цього сезону, — після ідеологічного та й матеріяльного зміцнення — особливо виразно позначилася відмінність художніх методів наших театрів.

Ми відзначаємо це, як позитивне і відрадне явище. Бо свідчить це за поглиблення майстерности в кожному театрі; бо точно формулює credo кожного театру, виводячи декотрі з манівців надмірної еклектики на, — хоч і не нові, а добре торовані, — але *самостійні шляхи;* бо, нарешті, — *утворює* певну й зрозумілу *колізію змагання мистецьких напрямків.*

А в такому відвертому змаганні кожний мріє перемогти, кожний озброюється, росте і міцніє. Переможцем вийде той, чия художня метода буде найближча до стилю доби. В найближчих же сезонах ми будемо свідками цієї перемоги і поразки.

Ми нотуємо це цілком об'єктивно, не повторюючи тут нашої думки про оцінку художніх методів,[2] лиш нагадуємо недвозначно про той цільний зв'язок, в якому мислимо собі художню методу театру з його ідейним настановленням. Ще повинні тут же оговоритися, що позитивність процесу стабілізації художніх методів, звичайно, відносна і не в кожному театрі дає й конкретні позитивні (для цього театру) наслідки. Навпаки — іноді ці наслідки неґативні й досить сумні, а неґативність їх саме в тому, що усталення самостійної і відмінної художньої методи тягне за собою в декотрих театрах очевидні тенденції *стабілізувати* набутий (чи й запозичений) досвід, висвятити на «пророцтво» певні форми та способи, поставити крапку на нові шукання і, встановивши тверду формальну валюту, пустити в обіг для зручности споживача-глядача дзвінку розмінну монету дрібних (і не завжди свіжих) канонів. А що при випуску нової дзвінкої монети за певний відсоток номіналу приймається й стара, то й не дивно, що цього сезону, може й за «півціни», але заговорили таки, вище підвівши голову, реакційні театральні елементи, там чи там видерлася на кін (чи біля нього) личина «доброго старого театру» під різноманітними сосами, — чи у вищезгаданих гучних і незрозумілих «зрозумілих неореалізмах», чи в демагогічних і завжди почварливо-суб'єктивних гаслах «близького до розуміння мас театру», чи в пурпурово-підфарбованій тозі ідеологічно «благонадійної», але культурно-нужденної та реґресивної критики. Словом — багато де.

---

[2] Див. там само, стор. 118.

Це — два сумні факти минулого сезону й дві небезпеки на дальшій путі радянського театру. Бо нема нічого гіршого й страшнішого за передчасну стабілізацію мистецької форми. Нема нічого гіршого й страшнішого за назадництво та відсвіжування старої трухлявини там, де шлях простилається тільки вперед. Бо мистецька форма стабілізується лиш після стабілізації форм *суспільного життя.* І в нашу добу організації нових суспільних взаємин, будівництва нових соціяльних основ ще далеко до мови про мистецьку стабілізацію. Нам ще довго буяти! А такі тенденції «негайної стабілізації» можуть завести театр лише на занепад, на смерть — вони свідчать тільки за відрив від доби, від тієї кляси, що порядкує добою. Всяке *сучасне* мистецтво повинно шукати, а коли воно не шукає, воно не сучасне. Ще гірше, коли воно вертає назад. Але вернімся до «Березоля».

Ми знаємо «Березіль», як театр революційного ентузіязму. Це театр активного мистецтва — мистецтва, що хоче розуміти життя і йти вперед. Ми знаємо «Березіль» за театр великого діяпазону, за театр виразного вияву. Він може ридати й реготати, він може картати й виявляти, але ніколи хлипати, ніколи хіхікати, ніколи правити угодовця. Це театр глибоких почуттів і великих експресій — експресій доведених до кінця, ніколи не спинених на півдорозі. В майбутньому за ним чи патос трагедії, чи гостре жало сатири. І це майбутнє недалеко, бо зараз, цілком очевидно, завершує він одну велику ланку свого життя і от-от розпочне нову.

Ми говоримо — «Березіль», розуміючи за цим творчий шлях режисерської роботи Леся Курбаса, бо «Березіль» це один із його етапів. Глянемо — і побачимо, що це так. Адже «Молодий театр» — це *теза* Курбасового творчого портрету; перші основні роботи «Березоля» — «Макбет», «Газ» і «Джіммі Гіґґінс» — *антитеза;* «Золоте черево» та «Народній Малахій» — *синтеза;* Ось звідки такий широкий діяпазон формальних чинників у «Золотому череві» чи «Народньому Малахієві», ось звідки узагальнена філософічність цих вистав, ось звідки повна палітра фарб і максимум ідейного охоплення теми.

Перші три березолівські постави цього сезону — «Яблуневий полон», «Жовтневий огляд», «Бронепоїзд» — що про них ми говорили раніше,[3] це була фіксація попередніх

[3] Див. там само, стор. 127-129.

досягнень театру з великою, звичайно, дозою нових творчих прагнень, що поширювали і поглиблювали художню методику театру. Остання постанова цього сезону — «Народній Малахій» — великий акорд Курбасового майстерства і майстерства цілого театру.

2

Драматична повість Миколи Куліша «Народній Малахій»[4] і її постанова в театрі «Березіль» безперечно варті того, щоб спинити на них пильну увагу — пильнішу, ніж це доводиться звичаєм робити з приводу найвидатніших навіть вистав наших театрів. Варто й треба тому, що цей твір (і літературний матеріял і режисерське його перетворення) безперечно являють подію цього театрального сезону і не вміщаються в ті рамці, що їх звичайно вживається для виміру «pro» і «contra» соціяльного й мистецького коефіцієнту вистав.

Вже саме те, що творові дано назву його героя, промовляє за те, що постать ця не є тільки один з персонажів твору, а підносить її до ролі теми. В цьому сценічному контурі — Малахієві Стаканчику — ми маємо складний і суперечний мистецький візерунок, бо він стільки ж складний продукт соціяльних взаємин. Це не *точний* «дактилоскопічний» знімок з відомих, звичайних фігур нашого соціяльного життя. До Малахія важко підійти з математично-точними мірилами соціяльної генетики, тлумачити його, як *тип* нашого сьогодні й з цього погляду засуджувати автора за фальшування нашої дійсности, сподіваючись на його (авторову) неписьменність — буде мабуть надто великорозумно й примітивно. Малахій не побутовий тип — це ясно. Бо, коли й буде давати нам Наркомздрав довідки про те, що в його психіятричних лікарнях є подібні індивіди, з якими трапилися пригоди, подібні до тих, що розповів нам М. Куліш у своїй повісті, то все ж таки нас це не переконає вже тому, що Малахій особа ненормальна, хвора, а хвора особа, як і всяке явище ненормальне, не є типове, не є тип. З цього погляду — з погляду реалістичного сприймання факту (повірмо на момент, що Малахій — «людина») — доводиться категорично заперечувати висування Малахія в соціяльні типи (як це робиться в деяких рецензіях).

---

[4] Твердження щодо п'єси М. Куліша «Народній Малахій» — дискусійні. *Ред. «Ж. і Р.».*

«Но человек ли Малахій?» — Чи може його матеріяльний облік сама містифікація?

Погоджуємось, що Малахій — «продукт»: продукт якихось соціяльних передумов, але людський облик його приймаємо умовно. Умовно — як і всяке інше сценічне оформлення, бо, цілком очевидно, що подибуємо тут цікавий, на багатьох видатних мистецьких творах випробуваний спосіб — спосіб персоніфікації.

«Персоніфікації чого?» — постає питання.

Щоб відповісти на це, спробуємо простежити *реалістичний* бік справи, тобто використаймо той матеріял, що ним характеризує Малахія сам автор в побутовому антуражі. І покищо, для початку, використаємо саме той матеріял, що характеризує Малахія до появи його на сцені перед очі глядача.

Соціяльне походження Малахія відоме неточно: з професії він чиновник, поштар. Професія ця дає дещо фарб для його соціяльного портрету, але, звичайно, ще не малює його достоту. Різночинець? Міщанин? Дрібний інтеліґент? Урбанізований куркуль? В постаті Малахія ми знайдемо, мабуть, риси характерні для кожної з цих груп. Але оточення — яскраво міщанське, дрібний чинуша з дрібно-дрібно буржуазної сімейки. Ось звідкіль прийшов з своїми проєктами до Харкова, в РНК, Малахій.

— Що знаємо ми про його минуле?

— А дуже багато. І це «багато» дає блискучий матеріял для його характеристики.

Насамперед — Малахій злякався революції. Та як злякався! Тільки подумайте, чого він зазнав від революції! Паркан поламано, курей покрадено, підсвинків порізано, начальника пошти забито і т. д. і т. д... Злякавшись, він *тікає* від революції. Як не втікати? Адже «уражено» всі його найсвятіші почуття! Почуття недоторканости твого закамарку, святости твоєї власности, «благоговіння» до вищого начальства, непорушности устоїв... Вразлива, делікатна «ідеалістична» і, коли хочете, — романтична (від слова «романс») натура поштаря Стаканчика не витримує таких «пригод». Він іде від миру цього, від цього гомінкого, несправедливого, суєтного, навісного миру. Стаканчик замуровується — буквально чи алегорично — це не важно: він уходить у себе, в свою шкаралущу (за п'єсою замуровується в чулані на два роки...). На цьому кінчається Стаканчик. Майбутнє вже не належить йому, в дальших подіях бере участь не Стаканчик, а Малахій.

Як бачимо, живий Стаканчик — цілковитий продукт минулого, продукт попередньої доби, і тут він справді може, навіть, зійти за типа. Тут він явище типове. Що ж відбувається далі?

Хоч і як ображений був Стаканчик на революцію, хоч як скривдила вона його, але Станканчик — людина розважлива, людина цікава і в міру об'єктивна. Він провінціяльний «містечковий мислитель», не забудьте цього. І з відповідною «містечковою» ерудицією (збирає, мабуть, колекцію марок, добре розуміє лірику рибних ловів, відчуває поетичну красу церковної — і невідмінно українською мовою — відправи; вогник лямпадки навіває йому, можливо, думок про загробне життя і всяку таку філософію, він закоханий у природу з її витворами — зозулястою куркою та канаркою, кохається в співах і музиці і т. д. і т. д.). Цілком зрозуміло, що такий «ідеаліст» не може отак просто пропустити революцію мимо своїх очей. Він, мимоволі може, але таки задумується над нею. Він починає читати про неї, вбираючи її ідеї своїм єством містечкового філософа і «ідеаліста з нахилом до віршування». Містечкового філософа — це раз, і людини, що вийшла з психічної рівноваги (під впливом «образ» від революції, що зрушили його примітивний, але віками ретельно вицяцькований запічний світогляд) — це два. Що й казати — ґрунт вдячний для безоглядної лірики, для зажурених мрій! Що з цього вийшло, ми бачимо: Стаканчик «зрозумів» революцію... А «зрозумівши», спалахує «беззаветною» і стільки ж «безпредметною» до неї любов'ю. Його вроджений нахил до ідеалізації та ентузіязму, а також набута душевна хвороба, що шукає собі виходу в якійсь манії, захоплюють його цілком тією ідеєю, що якраз трапила йому під руку — ідеєю революції, звичайно в його розумінні цього процесу. Він закохується в революцію і, звичайно, жертвує собою для неї. Не розуміючи та не можучи зрозуміти *конкретности* процесу революції, але інтуїтивно відчуваючи її патос, він бачить тільки «голубу даль» і, форсований підвищеною, загостреною (хворою, гістеричною) чутливістю, в ім'я цієї «голубої далі» він зрікається всього, що має і може мати (не без того ж, щоб відчути себе великим подвижником) і береться до проєктів, щоб тую «даль» наблизити.[5] І як береться! З усім своїм хворим ентузіязмом:

[5] Цікаво, що ідея «реформи людини» захоплює не тільки Малахія чи його прототипа С. С., що, впізнавши себе у виставі, вимагає сплатити

він доводить, він переконує, просить, обстоює, вперто, і самовпевнено (бо революція дала йому таке право, гадає він), обстоює, вимагає, нарешті стукає кулаком по столі...

Отака його поведінка дуже впливає на декого з неодмінних глядачів і, схвилювавши, призводить до вельми нерозважливих висновків щодо «розгадки» Малахія. Цитуємо для прикладу із статті Леоніда Скрипника «Що таке „Народній Малахій?"» («Вісті»).

«Куліш, треба гадати, мав на увазі створити *тип*[6] *сучасного Дон-Кіхота* від соціялізму, від комунізму. Але коли *це й так, то й не зовсім.* Маштаб тут, звичайно, менший (справа, значить, тільки в маштабі? — Ю. С.). Кулішів Малахій — це Дон Кіхот не від комунізму, а від лише одного дрібненького квазі-комуністичного ухилу. Цей ухил ми пам'ятаємо — він під час свого існування мав назву «негайного соціялізму». Малахій — типовий „негайний соціяліст"».

Тобто висновок: Малахій тип, Дон Кіхот, соціяліст і комуніст з ухилом...

Чи не буде це трохи... сміливо?

Ми знаємо, що соціялізм творить пролетаріят у спілці з трудовим селянством. Коли б ішлося в п'єсі про те, щоб дати тип (?) Дон Кіхота від соціялізму, то цілком очевидно, що автор попробував би втілити його в образі робітника, селянина, або певніше революційного інтеліґента, а не розгортав би такого рясного міщансько-непівського оточення, і головне — не брав би для Малахія і зовнішній і внутрішній образ *сконденсованих запічно-хуторянських рис.* Чи може Леонід Скрипник вважає, що такі риси типові для тих, хто соціялізм будує?

Ні! Очевидно цілком, що Дон Кіхот від соціялізму тут ні до чого, і в цю оману Леоніда Скрипника вводить спільний обом творам — Сервантеса і Куліша — спосіб персоніфікації ідеї-образу. Бо, коли вже й посилатися на клясичні зразки і невідмінно міряти Малахія Дон Кіхотовим аршином, то й тоді з Малахія буде не Дон Кіхот від соціялізму, а Дон Кіхот від ідеалізму — *точніше від ідеалістичного розуміння соціяльної революції,* тобто *від нерозуміння її.* Це навіть випливає з цитованого вище, де зазначається, що, як відомо, «комунізм ще не вмирає», а Сервантес на-

---

йому 50% гонорару. В ній добачає порятунку і українська еміґрація. Перечитаймо лиш «Сансару» Донцова в ЛНВ.

[6] Підкреслення скрізь моє. Ю. С.

писав Дон Кіхота з лицарства, що вже «доходило» — точнісінько так, як «доходить» сьогодні «ідеалістичне розуміння соціяльної революції», хоч воно (отаке — розуміння) для нашого сьогодні в радянських країнах давно вже не «типове».

Але погодьмося навіть частково з цим — нехай в образі Малахія ми спостерігаємо деякі риси Дон Кіхотства (як спосіб). Але, звичайно, в такому сенсі, як ото визначено вище (від ідеалізму). Справді, дещо подібне ми знайдемо в Малахієві. А саме — ми бачимо, що, конструюючи його постать, автор позичив деякі характерні риси з певного кола утопістів, що нездатні оцінювати речі на вагу, розмір і вимір, що не вміють (чи не хочуть) рахуватися з реальними фактами й не годні (бо соціяльно непідготовані до того) розуміти діялектику життя, а здатні лиш захопитися самою абстрактною ідеєю. Такі «ідеалісти» захопившись абстрактною ідеєю революції (щиро, чи не щиро — це не важно), повіривши самі собі, що вони «революційні», беруться й собі «запроваджувати революцію», ширяючи в абстрактних формулюваннях та неземній балаканині. А вже, звичайно, вони майстри «критикувати». Вивернемо таких індивідів навиворіт і, звичайно, побачимо всю їхню дрібно-буржуазну природу аж до канарки, «милость миру» і... в минулому — отруба чи хутора десь у розлогих степах України. Це — люди минулого, і коли дожили до сьогодні без своїх хуторів, то всіма коріннями своїми вони в минулому, хоч і змінили свій вигляд, коли велика «катастрофа» вибила їх із звичайної колії.

Ми пізнаємо, проте, в Малахієві риси й від іншої групи людей, іноді й поважних та маститих синів минувшини, що, ошелешені революцією, втекли в свою шкаралущу, неймовірно визираючи з неї на світ радянський і перетравляючи свою жуйку. І раптом вони, — ні сіло, ні впало, — хапаються і декларують — та ще, буває, в пресі, — що вони «визнають» радянську владу... А мине рік, два, три — дивишся, вони й пропозицію вносять і вимагають... Добре, коли вони справді «перетравили процес революції», тоді вони здатні ввійти в цей процес і взяти в ньому участь, коли ні — для них трагедія і конфуз перед усіма.

А хіба нема в Малахієві рис ще й від іншої групи — лицарів, що убоялися революції, здавалося б, на ціле життя, але, як притихли перші реквізиції, ущільнення та націоналізація доби громадянської війни, вони виплазували із своїх нір, напнули на себе однакову з усіма одежину і —

піди розпізнай їх з першого погляду, коли вони начиталися популярних брошур, сиплять словечками, як горохом, купують бльокноти такого кольору, як партквитки і носять їх так, щоб ріжок стирчав із кишені, а незнайомих комуністів плескають по плечу?.. Такі людці страшенно самовпевнені й нахабні. Вони охоче подадуть пару проєктів і вимагатимуть, щоб їх здійснили... Та хіба тільки таких можна зустріти на вулиці *біля* радянського дому?

Зіставмо ці міркування з висновками й загальною характеристикою Стаканчика, і ми мабуть, прийдемо до висновку, що «Народній Малахій» — *це синтетичний, збірний образ, що персоніфікує суму певних тенденцій, спостережених у різноманітних представників «вчорашнього дня», людей з того берега, коли вони зіткнулися з великою для них катастрофою — соціяльною революцією.*

Малахій не символ — збірний образ не може піднестися до символу, бо йому для того бракує конкретної типовости, але Малахій це — комплекс, густий, ущільнений комплекс вищезгаданих тенденцій «колишніх людей», аморфних виділень з травничого апарату перших часів переходової доби.

М. Куліш для персоніфікації цього образу вибирає химерну оболонку божевільного і (дуже влучно треба сказати), діягнозує його, як параноїка (постава цю діягнозу особливо підкреслює і поглиблює). Цілком очевидно, що така діягноза результат зіставлення цього збірного образу з реальними образами сучасного життя: в реалістичному перетворенні їй, цій химерній постаті, найбільше й личить халат божевільного. Звідси й уся концепція: хто слухає Малахія, хто сприймає його, хто, нарешті, розуміє його? Тільки мешканці з Сабурової дачі, тільки там знаходить собі Малахій — «вірнопідданих» — в цьому й сенс Малахієвих проєктів реформи людини: виходить, що, за його проєктами, з людини має вийти «вірнопідданий», а сам він над ними — Малахій Перший. Так розуміє Малахій «даль голубого соціялізму». Тільки з божевільними знаходить Малахій спільну мову. Інші його не розуміють. Його перестають розуміти навіть його поплічники (Куми), його власне оточення, продукт якого він є, і навіть те почварливе оточення з автокефальної Церкви й нічної вулиці, які, хоч ні про який (який би він не був) соціялізм не марять, але ладні схопитись за щобудь, аби було воно проти заведеного порядку. До речі треба сказати, дуже вдале те, що автор усю дію розгортає в своєрідному міщансько-непів-

ському антуражі. Бо тільки в такому антуражі можливе «малахіянство», бо тільки з ним воно так чи так зв'язане, а в іншому одіозна фігура Малахія просто неможлива, а коли б і прийшла вона туди, то... п'єси не можна було б написати: не було б для того матеріялу — Малахій одскочив би від нього, як м'яч від підлоги.

Але, як бачимо з п'єси, Малахієві пощастило таки потягти за собою й нормальних людей, яких би там не було, але нормальних. Це його дочка Люба й санітарка Оля. Вони пішли за Малахієм. Перша з елементарних побудників любови до батька, друга... а другу Малахій цілком заґітував: він захопив її своєю химерною казочкою. І що ж! Куди привів її Малахій? До «негайної голубої далі»? Ні! — в бордель. У цьому кульмінація п'єси й апотеоза малахіянства. Бордель — і це однаково, як її розуміти, реально чи алегорично. Малахій занапастив своїх послідовників...

Характерно те, що, хоч Малахій, витіваючи свої проєкти, і не додумавсь, звичайно, до логічного кінця їх, коли мають вони зіткнутися з дійсністю, але він навіть не здивувався, коли той кінець побачив. Більше — він його не помітив і не зрозумів.

Малахій, Люба, Оля — це основні елементи в концепції п'єси. Решта персонажів найбільше — ілюстративне тло. Але є ще двоє — кум і робітник. Робітника не введено активним чинником у концепцію. Він лишається позасюжетним резонером. Це можна було б визнати і доречним (посилаючись на той спосіб — подати Малахія в притаманному йому оточенні), але деякі ситуації змушують говорити про це, як про хибу п'єси. Бо робітник в даному разі просто не має права бути тільки резонером. Це, звичайно, зрозуміло, що йому не хочеться «встрявати» в кумедну дурну історію, але він повинен устряти і повинен бути активним чинником у сюжеті п'єси, і саме тому, що Малахій демонструє *Агапію,* як приклад до його проєктів. І арґументує нею — нею, явищем реалістичного порядку, хворобливим явищем нашого сьогодні, конденсованим образом темноти, некультурности та інертности — образом, сплетеним з рис не когонебудь, а селянина — робітникового поплічника в боротьбі, що на його перевиховання, на розсунення його обріїв робітник віддає всі свої сили.

А ще тому, що біля Малахія є... Кум. Хто такий цей кум? Чого він бігає за Малахієм? Невже з самих тільки «симпатичних» почувань до Малахія? Невже тільки з лю-

бови до кума свого? (Такі думки висловлено в тій же статті Л. Скрипника).

Звичайно, ні! Тому, що кум *боїться* загубити Малахія. Боїться за свою шкуру. Тому, що Малахій, якого «куми» охоче оберуть собі на вождя, хоч він і хитрий, але дурний «безпредметний ідеаліст», а Кум — це куркуль і сукин син. Він боїться загубити Малахія, бо за малахіянством (з якого він сміється і теж згодний визнати, коли не за божевілля, то, принаймні, за чудацтво) йому, проте, прекрасно житиметься. Кум, як людина практична, прекрасно знає, що Малахієві до жодних «далів голубих» не дійти, але, коли б скажімо, Малахій таки вернувся додому і знову взявся слухати «милість миру» та ловити рибу, то Кум у цей час теж ловив би собі рибку... в каламутній воді. Кум постать цілком реальна і конкретна. Тут не доводиться шукати ні алегорій, ні «учуднення» — кум не «іносказаніє». І коли шукати в п'єсі реальних типів, то з-поміж активних персонажів сюжету перший — це Кум. Зате не поскупився автор на «типування» серед ілюстративних персонажів: майже всі дієві особи першої дії — то типи, яскраві, театрально загострені, соковиті, ґротескові типи. (Хоча й не без банальности. Наприклад — «співаки»).

От чому таким кумедним виглядає Малахій у першій дії — самітний, химерний образ-ідея. Ось чому відчувається і наче розрив між першою дією та наступними, коли дія перестрибує з одного театрального пляну — гострого побутового ґротеску — в інші.

Одначе, все сказане ще не вичерпує Малахія. Для повної його характеристики треба ще спинитися на деяких його рисах, що наче затьмарюють оцю наведену вище характеристику. Викликає, скажімо, запитання Малахієва вдача. Для виразного окреслення подібного образу підходять, наче, і відповідні фарби — стільки ж густі, яскраві фарби неґативного полюсу. Чому автор, проте, наділяє його м'якою, чулою, елегійною вдачею? Для чого робить він Малахія лагідним і симпатичним в поводженні? А це таки так — Малахій, якщо взяти його, як «людину з побуту» — лагідний, симпатичний лірик, що його пригоди викликають краще жаль, а не потрібну огиду.

Зрозуміло звичайно, що саме *така* вдача це прекрасний ґрунт для виконування Малахієвих ідей, бо людина з іншою, скажімо, твердою простолінійною вдачею, людина не лірична, не «ідеаліст», не «малахольний», не дійшла б до малахіянства. З неї був би... Кум а не Малахій. До того

ж ідіоти, божевільні, параноїки, завжди якраз такі лагідні на вдачу і лише у виключних випадках вибухають диким нападом скаженства. Можливо ще, що автор навмисне взяв таку характеристику для *художнього контрасту,* для того, щоб загострити провокацію *малахієвих ідей,* щоб підкреслено відтінити той неґативний, ворожий зміст, що стоїть за симпатичним зовні виглядом.

Одначе, годиться, мабуть, відзначити, що це хоч і сильно, як спосіб контрастування, але часом небезпечно, бо може дати привід до неправдивого тлумачення фігури Малахія і перебільшити те співчуття, що, цілком натурально, виникає до лагідної хворої людини. Звичайно, не ходить про те, щоб малювати Малахія примітивними засобами мелодраматичного лиходія (бо це зовсім знецінило б самий художній образ і нанівець звело б ідеологічну концепцію твору, як це буває завжди, коли замість художнього провокування ідеї лупається її просто лінійним штампуванням «добра і зла»), одначе, в трагікомічному замалюванні ситуації автор може мало критики поставив до «людського» в Малахієві, занадто, може, поклався на догадливість глядача — можливо, комізм малахієвої трагедії треба було малювати густішими фарбами. В кожному разі, тут драматургові трохи забракувало майстерности в цьому найскладнішому способові драматургії — синтезуванні образу з суперечних і взаємозаперечливих рис та організації трагікомічних ситуацій.

І ще одно: п'єсу злегка пересипано злободенними дотепами з сатиричними висловами на адресу нашого сьогодні. Звичайно, цілком зрозуміло, що Малахій оперує такими сентенціями і сарказмами та бере на себе ролю критика. Інакше й бути не може, бо він же хоче цим привернути на свій бік той «народ», до котрого промовляє своїми проєктами. Він же хоче «поліпшити» дійсність, — отже, критикує її і вживає деякої демагогії. І те, як сприймає глядач цю критику, залежить від загальної характеристики Малахія — треба щоб неґативне ставлення до малахіянства було дуже за хвильове враження від саркастичних сентенцій. Загалом, воно так і є. Але моментами ота лагідна характеристика, а також добрі та благодійні вчинки Малахія (наприклад, допомога Агапії, коли всі відштовхують її) — трохи відвертають потрібне значення сарказмів. Мабуть, було б краще, щоб ці сентенції автор приховав для чергової своєї роботи, де вклав би їх до вуст відповіднішому персонажеві, а не доручав би гострих висловів одіозній фігурі Малахія.

Це бажано для того, щоб суперечність мистецького візерунку фігури Малахія не просякла й у внутрішній зміст образу та не затьмарювала *цінний цікавий задум п'єси — висміяти оте малахіянство, надіти на нього дурацький ковпак.*

3

Халатом божевільного Малахій великою мірою має завдячувати режисерській трактовці п'єси — Лесеві Курбасові. Від першої появи Малахія в першій дії, де надзвичайно тонко і влучно режисер підготовлює вмотивування дальших божевільних вчинків Малахія, аж до кінця фабули яскраво видно це підкреслення: перед глядачем проходить детально розроблений і майстерно перетворений процес заглиблення і проґресування божевілля. Треба бути спеціялістом психіятрії, щоб справедливо оцінити колосальну і виключно тонку режисерську роботу в цій частині — мистецтво критики цього зробити не може. Воно може лише відзначити блискучі наслідки цієї роботи — божевілля Малахія, божевільність його ідей подано логічно і переконально, «лінію» божевілля витримано тонко і рельєфно. Розробка ж окремих ситуацій («Малахій у божевільні» — особливо) безперечно стоїть вище за всі досі відомі нам у мистецтві театру й літератури спроби відтворити стан божевілля.

Підкреслюючи божевілля Малахія, як трактовку твору, режисура не задовольняється перетворенням тільки літературного матеріялу п'єси і додає ще й спеціяльну картину — «хворі ввижання Малахія», що мають розшифрувати і сенс його проєктів. В цій картині режисерові в допомогу стає ориґінальна й дотепна робота художника — В. Меллера. Ґрунтуючись на наукових даних та спостереженнях над творчістю душевнохворих — при чому душевнохворих і маніяків якраз такого ж типу, як Малахій, — В. Меллер з елементів образотворчої фантастики маніяків-параноїків організував виключно ефектне оформлення для цієї картини. І, взагалі, для вистави «Народній Малахій» В. Меллер відшукав прекрасні фарби, лінії і дотепні символи. Особливо влучне оформлення першої дії — воно не лишається тільки тлом для роботи актора, а є *активний чинник* дії, *персонаж* п'єси. Більше — воно є і наочна *характеристика* того оточення, тих дієвих осіб, що обертаються в цій дії на кону, воно є неодмінна частка *трак-*

товки ідеї твору. Під таким індексом оформлено й інші дії, але після першої вони вражають менше. Слабше за інші друга дія — вулиця: тут комбінований фон міста виступає тільки, як ілюстративне тло, і не дає особливих вигод дієвим особам.

«Народній Малахій», як літературний матеріял, дуже важкий для роботи режисера, та й актора, тим, що, поперше, не скрізь досконалий у частині композиції. Автор, самохіть чи несамохіть, порушує усталені закони драматургії, загальмовує процес розвитку дії, а місцями й зовсім не числиться з елементарними вимогами дієвого побудовання (з цього погляду абсолютний виняток I дія — це найдосконаліший зразок реалістичної драми), а подруге, — п'єса (чи, як краще її звати через зазначені відходи від законів драматургії — драматична повість) — формально еклектична, черпаючи свої засоби з різних мистецьких плянів.

Мішає мистецькі пляни і режисер — глядач стрибає за вправною режисерською рукою з м'якого ґротескного пляну в реалістичну розробку ситуацій, з експресивного реалістичного пляну в ламаний гострий шарж. Інтересно те, що таке режисерське зміщення плянів зовсім не залежить від еклектичних зламів п'єси і навпаки, раз-у-раз суперечить їм; воно зовсім іншого походження. Воно виразно вмисне — режисер тут повершує драматурга. Під твердим індексом трактовки п'єси він жонґлює різними плянами й досягає цим виключно ефектних результатів, відтінюючи подачу матеріялу, находячи для кожного *соціяльного* групування, виведеного в п'єсі свій спеціяльний *мистецький* плян, свою окрему формальну лінію. З-поміж інших плянів домінанта лишається за ґротеском і реалістичними контурами: реалістичні контури для кращих персонажів (приміром — Оля) через м'який ґротеск для «напівпозитивних» (приміром — Люба, почасти й Агапія) до сарказму й карикатури для соціяльних «іхтіозаврів» (герої першої дії, шеф проституток Аполінарія та інші). Цілком окремо, звичайно, стоїть Малахій — усе сказане про його характеристику в значній мірі треба поділити між автором і режисером.

Таке застосування різних формальних плянів для соціяльної характеристики кожного персонажу, для визначення його ідеологічної лінії в сюжеті, тобто цілковите підпорядкування формального моменту ідейному задумові вистави — надзвичайно відрадно констатувати, оглядаю-

чись на все наше театральне сьогодні, в якому панує безоглядне стабілізаторство і відсвіження старих традицій, коли кожний театр чомусь обирає для себе якусь одну формальну структуру і намагається запхати в неї найрізноманітніші ідеологічні концепції, абсолютно не роздумуючи над тим, що кожний зміст шукає собі притаманної форми. Це ще раз свідчить за величезну життєвість, гнучкість і потентність «Березоля», як мистецького організму, за його «сьогоднішність» та великий культурний діяпазон. Зокрема ж на цей раз виявляє величезну аналітичну роботу режисера над матеріялом, що старанно виважив кожну дрібницю в змісті п'єси, шукаючи їй відповідного формального вияву (порівняймо хоч би Кума з Олею, Любу з робітником, Агапію з мадам Стаканчихою і т. д.). Режисер конденсує внутрішній «світ» кожної дієвої особи та найекономнішими і в той же час найяскравішими засобами виображує його з різною для кожного персонажу (залежно від його соціяльної ролі) часткою ґротеску.

В таких же тонах треба говорити й про загальну розробку спектаклю в деталях. Як найуважніше і точно простежено і розроблено лінію в сюжеті кожного персонажу, так і цілому спектаклю дано точність і «мелодійність» точности, якій може позаздрити точність математичних вимірів і найталановитіша музична симфонія. Крім того, вистава й справді музична — це симфонія з руху, мови та інтонацій. Отже, вистава «Народній Малахій» — демонстрація найтоншого режисерського майстерства.

І не тільки режисерського — те саме треба сказати й про акторське виконання.

Найменше, мабуть, доводиться говорити про Малахія — Крушельницького. Найменше тому, що важко добрати належних точних виразів, що змогли б відповідно схарактеризувати те виняткове майстерство, з яким зроблено цей вельми важкий, складний і суперечний образ. Актор більше, як з честю вийшов з важкого завдання — потреби поступового загострювання божевілля, сполучаючи це повсякчас з основною характеристикою фігури Малахія, ні на йоту від неї не відходячи. З усіх прекрасних робіт Крушельницького Малахій чи не найкраща.

На належній висоті стоїть і ввесь інший ансамбль — ні про одного з виконавців не можна сказати, що він не справився з дорученою йому ролею. Теж і масовках, інтересно організованих. «Народній Малахій» дав найкращу роботу березолівського актора.

Особливо видатний сценічний образ створив Гірняк — Кум. Поза майстерним акторським виконанням, якому не можна нічого закинути, ролю треба відзначити ще й тому, що актор дав виключно виразний і яскравий соціяльний тип.

Це ж треба сказати й про двох інших «кумів» — Савченка і Макаренка, про матір (Бабенко) та її дочку Віруню (Станіславська).

Любина-Чистякова показала в цій, зовсім нового для неї жанру, ролі, свою оригінальну манеру перетворення. Її образи завжди виразні, чіткі й сценічно яскраві. В даному разі свою манеру вона майстерно використала не тільки для зовнішнього образу, а й для блискучої соціяльної характеристики. Її Любина — конденсований образ молодого покоління «запічно-канарочного» міщанства.

Стільки ж удалі фігури дали Пилипенко (Шеф проституток), Бабіївна (Агапія) та в сцені «в божевільні» — Балабан (інтеліґент), Дігтяренко (селянин), Мілютенко (санітар). Вірно й чуло зроблено ролю Олі. Доценкову вперше доводиться бачити в такій відповідальній і складній ролі. І її можна тільки привітати. Що найголовніше — акторка грає впевнено і щиро.

Поза основним своїм завданням — засудженням «малахіянства» — вистава «Народній Малахій» завдає великого вдару й усьому українському хуторянству, тим рештками «автокефально-поступового» хуторянства, що намагаються пропхнутися наперед чи взагалі будь-як виявитися в сучасному житті. В цьому, можливо, і логіка появи цієї вистави. Тому особливої ваги набуває, що удар цей сполучено з демонстрацією безперечного і виняткового майстерства театру — театру, що неухильно бореться за культуру радянської України і високо держить прапор революційного мистецтва.

Сезон 1927/28 року проти попередніх дав велику інтенсифікацію театрального життя. Периферія українського театру зросла. До театру пішов новий глядач. Цілком очевидно, що наведені вгорі факти зростання попиту і вимог організувати український театр у місцях, де раніш українського театру не було — це тільки перші занотовані факти. Передосіння, передсезонова пора дасть ще нові. Отож, український театр входить у смугу великого кількісного зростання. Прийдешній сезон, очевидно, ознаменується відкриттям не одного нового театру (особливо робітничо-селянських пересувних). Отже, одночасно постає і зав-

дання — так відбути це поширення кількости, щоб воно не знизило якости театральної роботи. На майбутній сезон особливо гостро стане справа добору кваліфікованої сили і доцільного її розподілу. Це буде одним з основних моментів майбутнього сезону, і треба бажати, щоб цей суто-організаційний момент не пошкодив і другому основному завданню майбутнього сезону — дальшому поглибленню та диференціяції художньо-творчої роботи.

«Життя й революція», кн. IX. — Київ, вересень 1928, стор. 147-158. Цю статтю не вміщено у кн. Юрія Смолича «Про театр» (Київ, «Мистецтво», 1977) і вона ніколи і ніде до тепер не була передрукована.

ЙОНА ШЕВЧЕНКО

«НОЖИЦІ» В ТЕАТРІ

ДО ПІДСУМКІВ СЕЗОНУ

Стаття Йони Шевченка фактично у своїй основі присвячена аналізі двох вистав комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло» в «Березолі» та в київському театрі ім. Франка. Щодо березільської вистави, то Шевченко констатує факт, що як і в кожній виставі під режисурою Л. Курбаса, режисер іде далі від автора п'єси, показуючи замість натяку в автора — повне слово, а коли в автора є побут, то режисер виводить його в обрисах символічної романтики, соціяльних символів. Шевченко зазначає, що режисерська праця Л. Курбаса робить цю п'єсу більшою за карикатуру, вищою за сатиру, що є виявом сильно синтезованої потворности, яку названо романтикою, що є далеке від реальности.

Дедалі, то все тяжче стає небагатьома штрихами вичерпати зміст поточного театрального процесу — його художні тенденції на сьогодні досить таки розпливчасті ресурси, рівняючи до тих широких обріїв і перспектив, що розгорнулися перед театром — незначні, а громадські прагнення й вимоги щодо театру — яскраві й радісно навальні; не можна не бачити чималого розриву між попитом і постачанням на цій ділянці культурного фронту; дуже трудно вловити стиль нашого театрального сьогодні.

«Стиль... являє суть буття, організовану повністю, без виїмків, і виключає розпорошення енерґії...» — це змістовне Гаузенштайнове визначення, як контраст, спадає на думку, коли уявно намагаєшся охопити найістотніше в сьогоднішньому живому нашому театральному бутті.

Якихось півтора-два роки тому справа з театром була ясніша: у нас був мало не всіма офіційно визнаний революційний театральний «центр» — «Березіль» — експериментально-творчий театр високої мистецької кваліфікації, були популяризаторські театри, що більш-менш таланови-

то й успішно виконують свою функцію в процесі культурної революції, працюючи на підвищення культурности глядача.

Все це ми маємо й нині, але все ж на сьогодні справа значно ускладнилася. Оцінюючи насамперед зовнішню ситуацію в театрі і, маючи на увазі головно репертуарний професійний театр, можна відзначити такі головні її риси: поперше, спостерігаємо факт дуже великого культурного значення — зростання питомої ваги робітничого сектору наших театрів, що обслуговують робітничі райони; подруге — помітно зростає вплив популяризаторського театру, зростає його зв'язок із масами — цей театр міцніє, росте вшир і, поволі заглиблюючись, підвищує свій ідейно-художній рівень.

Нарешті, не можна не помітити певних критичних моментів гальмування й елементів застою в розвитку театру «Березіль».

Оцих трьох типів театри — експериментально-творчий, популяризаторський і масовий робітничий — і будуть нам за об'єкт даного огляду.

Не маючи змоги розглядати продукцію всіх театрів двох останніх типів, беремо ті з них, що найповніше, найвиразніше виявляють суспільно-мистецькі тенденції театрів цього роду. З популяризаторських — театр ім. Франка (Київ), що, до речі, недавно демонстрував у столиці кращі свої постави з двох останніх років, з робітничих — Червонозаводський театр у Харкові. (...)

«Березіль», як і раніше, залишається чільним загоном нашого театру. Але за останні роки (за «харківського періоду») зустріли його значні труднощі в роботі. Можна поділити ці труднощі на дві групи — внутрішньо-березільські й зовнішні. Але всі вони великою мірою зумовлені значним відривом театру від нашої громадськости. «Ми страшно мало зв'язані з робітництвом» скаржився художній керівник театру Л. Курбас на змичці робкорів з українськими мистецькими силами (21. IV). Але мабуть тільки сам «Березіль» і зможе запобігти цьому лихові. Бо, коли 1922-24 рр. проти «Березоля» стояло міщанство й контрреволюційна інтеліґенція, а «тепер, у цьому році, навіть здекларований громадський актив, навіть комуністичні» деякі шари виступили проти театру, то тут, гадаємо, не можна покладатись на самих робкорів — «ви будете мостом, що зв'яже нас з робітництвом»! Бо хто ж повірить у цілковиту щирість того, що «ми орієнтуємось на передові

шари робітництва,[1] коли на протязі сезону театр мав лише одну конференцію з комсомолом і зовсім не робив виїздів на райони, не влаштовував обговорення своєї роботи, не закликав представників робітництва до своєї художньої ради.[2]

Така відсутність живих зв'язків з громадськістю б'є певною мірою насамперед по відвідуванні театру. З 165 постав сезону театр мав лише 50 (30%) культпоходів («цілевих» вистав).

Справді першорядний театр «Березіль» мав лише 70% одвідування. Цей одрив згубно впливає й на «вихід» продукції, на її кількість та на атмосферу всередині театру. За перших часів свого існування «Березіль» вів активну й широку художньо-громадську роботу, наснажений тим великим ентузіязмом, що існував у тодішньому складі «Березоля». Пізніше «Березіль» залишив ці методи роботи, замкнувшись у вузько-виробничу організацію з авторитарними методами керівництва, що з недовір'ям ставиться до спроб громадської критики.

Треба одначе сказати, що винний у цьому не лише «Березіль». Він часто не зустрічав чутливого ставлення з боку відповідних органів, ініціятива «Березоля» часто впиралася в «тупик» канцелярської короткозорости. На сьогодні, приміром, можна визнати, що всі заходи «Березоля» поставити при театрі науку режисури, дали мінімальні наслідки, і «Березіль» кінець-кінцем, і сам не має так потрібних йому режисерських кадрів. Дійшло до того, що маючи в штатах в останні два сезони по 4 особи на посадах режисерів, «Березіль» в сезоні 1927-28 р. дав 4 постави, а в останньому тільки 3; коли виключити із цих постав 3, що припадають на Курбаса, та одну, яку він виправив і закінчив, — то вийде, що театр утримує «вакантних» режисерів. Питання про режисерські молоді кадри — одне з основних питань нашої театральної політики, проте відповідні органи й досі його ніяк не порушили.

Минулий березільський сезон був особливо непродуктивний. Ота система зачинених дверей призвела до того, що неприхильно до «Березоля» настроєні люди, не розуміючи значення роботи цього театру, почали вести підривну проти нього акцію.

[1] Всі слова у лапках взято з промови Курбаса на змичці 21. IV.

[2] Згадану змичку з робкорами 21. IV було влаштовано з ініціятиви «Харьковского пролетария».

Першою новинкою сезону була Шіллерова «Змова Фієско в Ґенуї».[3] Очевидно, «Змова Фієско» була першою ластівкою в серії постав клясиків, яку певно збирається реалізувати художній керівник «Березоля». Проте, вибір цієї п'єси якраз можна заперечувати через її цезаризм. «Змова Фієско» — ставлення реж. Бортника, що його «виправив та закінчив» мистецький керівник Л. Курбас, як писали в афіші. Критика відзначала, як особливо цінне в поставі те, що «Березіль» осучаснив цю трагедію владолюбства й честолюбства, що за оболонкою минулого театр дав змогу побачити глядачеві й сьогодні повний глибокого значення зміст трагедії, що художник Шифрин, оформлювач спектаклю, добре вловив таке режисерське настановлення й тонко його відтворив і в оформленні кону, і особливо — в костюмах, та що, як здебільшого буває, актори березільські були на височині режисерських завдань.

З погляду виучки режисерських молодих сил на похвалу заслуговує експеримент «Березоля» в минулому сезоні — маємо на увазі поставу «Алло, на хвилі 477», що її виготували режляборанти «Березоля»: В. Скляренко, К. Дігтяренко і П. Балабан. Але сама постава не додала особливих квітів у вінок березільських досягнень.

Спектакль мав за завдання дати зразки й ініціятиву до утворення оригінального українського естрадного жанру — в цьому напрямі спектакль дещо дав, хоч і небагато. Треба відзначити тут талановиту роботу худ. В. Меллера; при бідних технічних і невеликих матеріяльних ресурсах театру він усе ж таки дав «тон» і характер зовнішньо ефектного ревю. Таке ж відчуття ревю виявили і композитори Мейтус та Крижанівський і більшість березільських акторів та актрис, що з них багато так легко змогли перетворитись на чистокровних «ґерлз». Загалом же «Алло» — для «Березоля» спектакль досить порожній, перебільшено естетський.

Останньою поставою сезону був «Мина Мазайло» М. Куліша. Цією ж п'єсою закінчив сезон і театр ім. Франка в

[3] На превеликийй жаль, авторові огляду не пощастило побачити «Змови Фієско», але, їй-богу, це сталося не з його вини. Зі «Змовою» трапилась надзвичайна «гоголівська» подія. У Миргороді, як відомо, свиня вкрала «бумагу» із «присутственного моста». «Змову Фієско», після деякої перерви вистав цієї п'єси було анонсовано в місяці лютому. Не мавши змоги бачити п'єси в першій половині сезону, автор радів, що зможе побачити її тепер, але спектакль не пішов: виявилось, що декорації «Фієско», обсипані кукурудзою й вівсом, було складено в такому приміщенні, де їх погризли пацюки і миші.

Києві. В «Мині Мазайлі» заакцентовано й викрито сутичку двох войовничих націоналізмів. Цим «Мазайло» переростає рамки «української» п'єси, художньо трактуючи теорію «боротьби двох культур», як вона може реалізуватися в певних конкретних обставинах, у клясовому змісті. Руське й зрусифіковане міщанство й чиновництво ще миколаївської фірми — перейняті тупим презирством до української культури, як до «нижчої», «мужичої»; «українізація — це спосіб зробити з мене провінціяла, другорядного службовця і не дати мені ходу на вищі посади» — каже Мина Мазайло. З другого боку — незадоволений з соціяльної політики пролетаріяту вістун і виразник прагнень українського куркуля, — представник застарілого націоналізму етнографічного — «українізація, за Тарасом Мазайлом — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було».

«Мина Мазайло» не скрізь тримається на певному ідейно-художньому рівні. Відтворюючи конкретне розташування сил, «боротьбу двох культур», що відбувається в середовищі дрібної буржуазії, автор виводить носія лише застарілого, націоналізму архаїчного, змазуючи ще один тип українського націоналізму, що в дійсності має досить помітне місце — націоналізму «модерного», «европейського». Тенденції такого націоналізму виступають у Мокія Мазайла, але вони недостатньо окреслені, надто що в цій постаті автор дав і протилежну націоналізмові тенденцію — Мокій «еволюціонує» до комсомолу, отже робиться ніби позитивним типом. Оця подвоєність Мокія та відсутність яскраво окресленого носія «модерного» українського націоналізму з його політично-культурними тенденціями — і є основна ідеологічна хиба п'єси. Автор — незвичайно сильний у моментах висміяння шовінізму та націоналістичної тупости й короткозорости.

Тут він дає насичену художню повноту типів, — і ці його образи справді підносяться над усім, що досі дано було в цьому роді на радянській сцені. Але згідно з таким настановленням авторовим, слабкіша в нього — «конструктивна» ділянка п'єси, де діють позитивні персонажі. Правда, Мокія Мазайла — постать дуже барвисту, але, як уже казано, подвійну, показав автор в інтересній еволюції його світогляду: від гіпертрофії українських фолкльорних захоплень приходить він, під впливом комсомольців до визнання примату інтернаціональної культури і сам потім вступає в ЛКСМ. Проте, і Мокій — темпераментний у націоналізмі — блідий в інтернаціоналізмі.

Нерівність помічаємо і в композиції п'єси, в художньому оформленні задуму. Повні глибокого соціяльного змісту постаті, як Мина, Мокій, тьотя Мотя й дядько Тарас, що підносяться до значення символів нашої доби, стоять поруч з майстерними, правда, але тільки звичайного побутового маштабу фігурами, як Рина, Уля, Мазайлиха. Дію п'єси розгорнено навколо дуже незначного епізоду: чинуша з радянської установи Мазайло, його дружина й дочка мучаться своїм прізвищем, на їхню думку, дуже грубим і вульґарним. Навколо такої події, як зміна «поганого» прізвища на «красиве» («Мазєнін») і розгорнено сатиричну інтриґу п'єси, всі її ситуації й переходи. Скільки вдалося перевірити «Мину Мазайла» на публіці, оця легко-анекдотична фабула є одна з причин того, що публіка, яка не добирає «тонкощів» п'єси, не з таким уже значним інтересом слухає й дивиться її.

М. Куліш стоїть на дорозі до великої широко-маштабної сучасної драми. Радянська драматургія дуже повільно, з великими труднощами перемагає мовно-психологічну п'єсу побутового типу, що виростає з традиції інтеліґентського театру. На пальцях можна перерахувати твори, де можна було б найти соціяльну символіку, витворену на основі відчуття й органічного перетворення нашої сьогоднішньої дійсности, наснаженої ідейним патосом; у більшості радянських п'єс соціяльна проблематика не зростається глибоко з конструкцією твору. Куліш — один із небагатьох радянських драматургів узагалі, що в своїй творчості йде в напрямі перебудування форм і жанрів традиційної драматургії. Його «Мина Мазайло» є значний крок уперед, порівняно до «Народнього Малахія»: там були досить таки порізнені «картини» — тут уже успішне змагання до форм нової комедії. Тут є елементи стилістичної гостроcти, що входять складниками в цю нову форму. Кажемо «змагання», бо все ж «Мина Мазайло» не зовсім «устоявся», комедія ця — занадто багатослівна. Слова блищать, поєднуються в несподівано сміливих комбінаціях, сміються метафорами, сплітаються й розсипаються бризками парадоксів — тут є щось і від барвистого народнього примітиву, і від досконалої й скупої техніки сучасного індустріялізму. Але цих слів усе ж занадто багато — вони заливають своїм широким потоком усю п'єсу — вона видається дуже розтягненою. На «Мазайлі» знати найкращі впливи світової драматургії, (порівняти Мольєрівського Жордена й Мину); проте Куліш іще не вповні опа-

нував майстерство писання п'єс для театру. Куліш — сильний мистець слова, слово у нього переважає, а справжня театральна п'єса — органічна синтеза законів театру й законів літератури.

Цікаво, як два театри (ім. Франка і «Березіль») одного покоління, але різних ідейних і художніх настановлень прозуміли й показали п'єсу. Курбас залишається послідовний і вірний собі, заявляючи:

> Стиль наш — це динаміка становлення, динаміка формальних тенденцій в мистецтві, що так само шукає свого завершення, своєї певности, так же, як шукає їх наше життя в економіці та політиці.

Кожна нова Курбасова робота — це вперте, пройняте глибокою культурою і таким самим глибоким прозиранням у природу театру, шукання й відкриття особливо місткої форми. Режисер майже завжди іде далі від автора п'єси. Так сталось і з «Миною Мазайлом»: там де в автора натяк — у режисера повне слово: коли в автора побут — режисер бере автора, веде нагору й показує йому широкі обрії символічної романтики, соціяльного символу. Автор ніби бавиться словом і неекономно заливає ним усю сцену режисер (через майстерне оброблення акторське) показує способи точної композиції. Побутову певною мірою п'єсу він подає, як романтичну комедію, але винуватити за це режисера ми ніяк не наважилися б. Коли вище ми сказали, що т. Куліш змагається до перебудування форм і жанрів традиційної драматургії, то перспективи в такій роботі йому, як і кожному авторові, може допомогти знайти режисер, що працює за методами аналогічними до Курбасівських.

Отже, «Березіль» робить із «Мини Мазайла» сильний спектакль, що його розмах і значення переростають рамки просто чергової прем'єри. Л. Курбас, художник В. Меллер, композитор Мейтус і основний акторський склад — надзвичайно злютований ансамбль: тільки він міг утворити такий цільний своїм задумом, точно-доцільний спектакль. Настановлення на романтичне трактування п'єси призводить до того, що кожний з персонажів виростає на велетенську постать, хоч вона виросла з реальности, але являє вже такий великий ідейний зміст, що тут бачиш багато більше, ніж у «реальності». В сатирі людина все таки лишається людиною, карикатура — це тільки прибільшення

неґативних рис; «Мина Мазайло» в березільській інтерпретації — це вже більше за карикатуру, вище за сатиру, — це виявлення сильно синтезованої потворности, — названо романтикою. Це — настільки далеке від «життя», від реальности, що тут просто неможливо уявити собі якусь обстанову; тому В. Меллер, оформлюючи спектакль, дає тільки окремі штрихи, окремі незначні елементи обстанови міщанської хати, свою конструкцію він веде вгору, де в порожніх просторах сцени ці елементи підкреслюють і завершують характер спектаклю.

Здається, березільським акторам ще не доводилось сягати в такі високості художньої творчости; насамперед це стосується до Мини-Гірняка, що в 4-ій дії — в монолозі перед люстром дає незабутній образ міщанина, в якому поєдналися риси його духовної рідні з різних епох. Коли не можна на такому рівні поставити Крушельницького в ролі дядька Тараса, то лише тому, що сама ця роля — льокального, українського значення. Тарас — наш «рідний» запічний патріот. Щождо техніки виконання цієї ролі, то, звичайно, Крушельницький, — і особливо Бабіївна в ролі довоєнної представниці педагогічного міщанства, — стоять вище, ніж хто інший з виконавців. Гра Ужвій — тьоті Моті — повна глибоко відчутого змісту, хоча режисер чомусь поєднав у цій постаті суперечливі зовнішні засоби (хитрість, елементи загарбного пожадливого характеру, що добре характеризують її «великодержавність» з несподівано швидкими, гострими поворотами, взятими з зовсім іншого психологічного арсеналу). Інтересний рисунок знайдено також і для «проєкції» молодого й палкого темпераменту, представника «нового покоління» українського майбутнього — комсомольця Мокія (арт. Сердюк). Це найзначніше в акторському виконанні постави, але й усе інше, стоїть тут на високому рівні мистецької культури.

Коли пошукати середньої аритметичної у формальній різностильності театру ім. Франка, то все ж можна сказати, що стиль цього театру — реалізм у його «життєподібній» концепції, в тій його редакції, що в кожній сценічній ситуації намагається відбити правду, життєву реальність, як її бачить майже «неозброєне» око спостерігача. Театр, правда, завжди трохи загострює, піднімає й підкреслює цю правду, але це момент уже другорядний, притаманний театрові взагалі. Такою самою лишилася «тактика» театру і в «Мині Мазайлі». Поставник п'єси Г. Юра нікуди не веде автора — здебільшого він сам іде за ним.

Коли «Березіль» захотів дати тут більше за автора, то театр Франка дає рівно стільки, скільки сам може взяти в нього, хоча й з певними відхиленнями від автора. Коли в «Березолі» всю п'єсу й центральні персонажі піднято на котурни театралізації — збільшено в багато разів, як скульптурну постать на великому майдані, то в театрі ім. Франка «Мина Мазайло» — комедія про міщан і про оте шовіністичне збіговисько, комедія про маленькі інтереси і дріб'язкові сварки дрібненьких людей, яких тут показано в «натуральну» величину. І в цьому, між іншим, факті лежить причина того, що, як відзначала вже критика, комедія в інтерпретації франківців стала політично яснішою. «Мина Мазайло» у франківців стає просто не таким дражливим, як у «Березолі». «Березіль» показує шовіністичну гризню, як дуже активне темпераментне змагання, як війну двох таборів — він відтворює гострі ікла націоналізму — тому в «Березолі» «Мина Мазайло» збурює, він нагадує про те, що це не така вже безпечна річ, з якої можна тільки пореготать — він гостро заражає. Навіть неначе з музею витягнена Баронова-Козіно в «Березолі» — колюча й зубата. Навпаки, франківський «Мазайло» — легка іронічна насмішка над ніби випадковим збіговиськом, над дрібними, такими обмеженими людьми, тому й Баронова-Козіно тут тільки нікчемна маленька «приживалка», незначна, малопомітна постать. І тому бадьоріше зухваліше вривається тут у дію група комсомольців, тимчасом у «Березолі» виявляється гостріше хиба п'єси і, скажемо правду, комсомольці видаються тут ідеологічними сухарями. Бо, очевидно, за пляном самої постави, тут подають мало виразних, ніби не серйозних, комсомольців. Персонажі франківського «Мазайла» — дрібнопобутові конкретні фігурки з якоїсь Холодної Гори чи Куренівки, тому тут немає таких сценічно-значних «збільшених» фігур. Тут грають просто і глядач спектаклю легко-поверхово сприймає й легко-поверхово «перетравлює». Дуже чисто в схарактеризованому пляні грають у франківців Мина (Т. Юра), Рина (Барвінська), Баронова-Козіно (Лукашевич). Прекрасно, трохи старомодно комедійну постать дає Борисоглібська в ролі Мазайлихи; Шведенко в ролі тьоті Моті не перевищила рівня звичайного аматорства, хоч декому може й подобається аматорська «натуральність» і «справжність» тьоті Моті; виразну, тільки дещо трафаретну фігуру робить Пилипенко з ролі Тараса; не «вийшов» у такому пляні Мокій — щоправда, він тут не такий завзятий фолкльо-

рист, як у «Березолі», він не несе на собі отого націоналістичного навантаження, але зате він тут такий беззмістовно легкий, традиційно-театральний любовник, що, кінець-кінцем, дивуєшся — як міг зв'язуватися він з комсомолом. Це здивовання ще збільшується, коли зіставити Мокія з Улею; тут Уля — найбанальніша, безпросвітнодурна міщаночка. Те, що робить у цій ролі Варецька — навіть гарно в своєму роді, алеж це зовсім не те, що треба, не те, що хотів автор, нарешті це просто компромітує Мокія: Мокій — і раптом отака дурепа-«пасія» — абсурд. У березільського Мокія, не зважаючи на всі його філологічні вивихи, краще вмотивовано попутницьку еволюцію до комсомолу, ніж у франківського.

Скільки текстовий матеріял комедії — занадто словесний, франківський постановник і тут відчув потребу підсилити його певними зоровими й слуховими елементами. Всякий плян постави дає змогу «прикрашувати» в певний спосіб дію. Театр Франка має в своєму складі культурного талановитого композитора Н. Прусліна, що теж мислить реальними музичними образами; до багатьох спектаклів Пруслін дає інтересні музичні характеристики й супроводи. Такі ж реально відчуті його характеристики і в «Мині Мазайлі». Тут усе було б гаразд, коли б режисер не зловживав дещо музикою — для «немузичного» пляну постави її забагато. І вже зовсім незрозуміло, для чого вставлено, яку ролю відіграє той шматочок кіна, що його режисер дає для фіналу першої дії. Не можна не відзначити гарного фіналу п'єси у франківців — він дає їй прекрасну розрядку, неначе вимітає з кону всі оті бридкі постаті, що за хвилину справляли тут своє потворне свято. Шкода тільки, що фінал дещо розтягнутий та перебільшено естетизований.

«Мина Мазайло» у франківців — інтересна постава-комедія удрібненого побуту. У «Березолі» — комедія значних неґативних характерів нашої доби — це спектакль, що відкриває в театральній формі, і зокрема в засобах акторської гри, змістовні й широкі перспективи.

«Критика», ч. 6. — Харків, травень 1929, стор. 96-117. Подається лише ті частини статті, які відносяться до постановок «Березоля».

ПЕТРО РУЛІН

«БЕРЕЗІЛЬ» У КИЄВІ

Стаття Петра Руліна була поміщена в книжці Петра Руліна «На шляхах революційного театру» (Київ, 1972) із значними скороченнями. Сувора цензура випустила розділи, що аналізували постановки Курбаса «Народній Малахій» та «Мина Мазайло», як невідповідні партійній доктрині з московської метрополії. В «Народнім Малахії» вона не приймала поставлену режисером національну проблему, яку він бачив у традиціях провійційної некультурности та міщанського самозаспокоєння небезпечною для дальшого розвитку України. В «Мині Мазайлі» праця режисера налякала цензуру гострою критикою російського шовінізму в образі галасливої Тьоті Моті (байдуже з Курська чи з Москви). Розділи й слова подані курсивом були пропущені у статті опублікованій у зб. П. Руліна 1972 року.

Кінець минулого театрального сезону позначився великим пожвавленням інтересу до театру. Два моменти спричинилось до цього. Останніми роками невпинно йшов процес опанування глядача; випробовуючи різні способи — квитки через робкасу, абонементи, зрештою «цілеві», тобто запродані вистави, — театри досягли чималого відсотку виповнення глядачем, серед якого сектор організованого глядача раз-у-раз збільшується.[1] Такий доплив глядача, утворюючи певну матеріяльну базу театрові, зрозуміла річ, вимагає й відповідної до глядацьких смаків надбудови. Звідси й актуальність самого питання про глядача в театрі; «ножиці» поміж виробництвом та споживачем стають тепер зовсім неприпущеними.

Попри цей внутрішнього порядку момент, маємо ми ще один, бодай і зовнішній, а втім дуже великого значення.

[1] Відвідування театру зросло з 70% в 1926/7 р. до 85% в 1928/9; організований глядач становив останнього сезону 95%. (З розмови з зав. Головмистецтва. «Література й мистецтво», додаток до газети «Вісті», No. 20).

Найбільші драматичні театри України, саме ті, що роблять її мистецьку «погоду», помінялись на короткий час місцями. Після трьох років Київ побачив викоханий у ньому «Березіль», а Харків зустрівся з театром ім. Франка, що саме в ньому зміцнів, перетворившись із театру, що намагався у провінційних маштабах давати свіжу роботу, в столичний театр, що почав був важку роботу прищеплювання *зрусифікованому* місту уявлень про новий український театр.

Тому й набувають ці ґастролі особливого інтересу. Вирушивши до давніх своїх резиденцій, що знали їх іще перед трьома роками, театри повезли їм свої досягнення на перевірку, перевіряючи разом з тим і надбання мистецької культури цих міст за цей самий термін. Отже, присвячуючи цю статтю ґастролям «Березоля» в Києві, розглядатимемо їх, звичайно, і в ширших рамцях, пробуючи зробити деякі висновки й про цілу роботу театру.

1

Три роки тому, на сторінках цього ж таки «Життя й революції», в підсумках останнього в Києві сезону «Березоля», зазначено вже, що цей сезон був, до певної міри, зламним; саме на виставці «Жакерії» зламався лід байдужости (слушніше, холодку) до театру, і глядач пішов до театру чималою кількістю.[2] Після приголомшення «Газом», після роздратування «Макбетом», може й «Пошились у дурні» та «Комуною в степах», глядач почав розуміти театр саме в цей сезон, хоча і раніше вже привернув цілком певні його симпатії «Джіммі Гіґґінс». Після цієї нелегко осягненої перемоги, театр переїхав у Харків, де не здобув собі відразу того визнання, з яким вирушив був уже з Києва. Харків, а також Полтава та Одеса, де заїздив театр на ґастролі, не прийняли, приміром, чіткої і довершеної «Жакерії», і хіба тільки «Шпана» притягувала перший час, незнайомого з березільською роботою глядача. Бракувало тим містам театральної культури й надто міцні були в них традиції російської та української театральної культури.

Отже й повинен був розпочинати «Березіль» у Харкові боротьбу за глядача, що приходив до театру з своїми усталеними смаками, далеко не першого ґатунку, і що

---

[2] П. Рулін, *Минулий сезон «Березоля»*. — «Життя й революція», кн. VI, 1926.

ставив до нього безапеляційні вимоги, діючи через касу, а то й через пресу, яка — з жалем констатуємо — не виявила бодай перший час достатньої об'єктивности, а то й просто уваги до театру, що й на тоді мав уже таке яскраве минуле й таку виразну потенцію. Ці обставини позначились на роботі театру. Він примушений був не тільки прискореним темпом працювати, але й мати ввесь час на увазі своїх захованих ворогів — традиційні смаки харківської публіки. Звідси мело-драматично-«психологічна» «Седі», звідси «Мікадо», що — характерна річ — з'явились обидві в перший харківський сезон «Березоля» і що ними віддав театр данину харківським смакам. Звідси, зрештою, і досить велика продукція: 5-4-3 п'єси на сезон, а це, зважаючи на темп роботи «Березоля» над п'єсою та на вимоги щодо її художньої довершености — надто велика робота.

Дванадцять ставлень на три роки — це чимало. І разом з тим,[3] — не тільки через «зиґзаґність» шукань «Березоля», що зумовлюються репертуарними труднощами та різноманітністю принципових мистецьких проблем, які розв'язувати театр раз-у-раз береться, — важко сказати щось певне про репертуарну та мистецьку лінію театру. Годі намагатись окреслити її якимсь заяложеним «реалізмом», бодай і освіженим якимсь «надп'ятим» епітетом, що не так пояснить справу, як заплутає її. Еволюція «Березоля» за сім сезонів його існування, і навіть останніх трьох у тім числі тема досить складної роботи, і лишається тільки побажати, щоб театр швидше на таку вичерпну оцінку своїх шляхів дочекався.

Якщо відкинемо «Мікадо» та «Алло на хвилі...», як ставлення, що мали на меті збудити українську роботу в цих плянах; «Пролог» та «Жовтневий огляд», як принагідні «Седі», як роботу компромісову, то врешті зможемо постерегти певні нові, проти київського періоду праці «Березоля», тенденції. Після «Золотого черева», що ним показував театр огидність сліпого куту, де заходить капіталізм, три ставлення дають нам виразне тяжіння до клясики, два роблять спробу відтворити романтичну героїку горожанської війни і, нарешті, дві останні роботи над п'єсами Куліша повертають театр обличчям до сучасної української дійсности. Отже й можна відзначити в роботі театру дві

---

[3] Мушу застерегти, що мені не пощастило бачити «Золотого черева», «Жовтневого огляду», «Король бавиться» та «Бронепоїзду», отже й моя обізнаність із цими виставами походить не з безпосередніх джерел.

тенденції, як основні його вимоги до тематики репертуару: підвищення якости репертуару, що примушує звертатись до давніх п'єс, подаючи їх під певним кутом зору, та прагнення відгукнутись на проблеми сучасности працею над ориґінальною українською річчю.

Щодо суто театральних здобутків театру за цей час, то про це скажемо, розглядаючи показані в Києві роботи, хоч вони й не охоплюють цілої продукції театру. Можемо тільки зауважити, що «Березіль» за ці три роки лишився самим собою; кожна його робота мала більше чи менше значення, але й найсуворіша критика мусіла визнавати, що вона завжди давала щось нове й свіже, не тільки в самім тлумаченні п'єси, але й у тих суто театральних принципах, якими п'єсу подано.

2

Що ж із своїх набутків привіз «Березіль» до Києва?

З дванадцяти ставлень цих років Київ побачив п'ять. Зовнішні труднощі організації ґастролів не дозволили театрові показати таку капітальну з погляду режисерського й акторського річ, як «Пролог», де через численність персонажів можна було виявити сили цілого колективу; не побачив Київ і «Змови Фієска» (починав робити Я. Бортник, кінчав Л. Курбас), що цікава була самим підходом до клясичної речі; помітним мінусом була й відсутність обох робіт Б. Тягна «Король бавиться» та «Бронепоїзд», з яких останній мав неабиякий успіх у широких глядацьких масах Харкова. Цікаво було б, звичайно, київському глядачеві порівняти й «Седі» та «Яблуневий полон» із знайомими йому вже з київських театрів роботами над цими п'єсами. А втім, п'ять ставлень, що пройшли перед київським глядачем, досить повно репрезентували трирічну працю «Березоля».

«Сава Чалий» з усіх робіт «Березоля» харківських років над клясичними п'єсами, мабуть, найбільше березолівська. «Король бавиться» та «Змова Фієско» подавались, скільки мені відомо, з невеличкими лише змінами проти ориґіналу; клясичний матеріял у цьому разі мав сам за себе промовляти, динамікою постатей, збуджуючи в сучасного громадянства ту ж таки волю до активности; бо речі ці мабуть цінніші не так авторовою думкою, як своїм типажем. «Сава Чалий» — найвідоміша й найяскравіша історична п'єса української сцени, що, через уперту заборону пода-

вати історичну п'єсу, не викультивувала історичної драматургії, хоч і мала до того багатющий матеріял. Зрозуміло, що «Березіль» не міг подати таку річ без відповідного перетрактування, та й поза тим сама трагедія Тобілевича потребувала відповідного опрацювання, бо постать Сави Чалого не зовсім удалась авторові.

Режисер Ф. Лопатинський повівся з п'єсою з властивою йому простолінійністю: викинув з неї всю першу дію, де поволі подано експозицію народнього поневолення, перемонтував і поскорочував де в чому п'єсу й далі; отже, річ вийшла динамічніша. А втім, основної неясности п'єси режисер не розв'язав: Сава з'являється тільки починаючи із сцени в лісі після того, як про нього вже так багато говорено, як про одчайдушного ватажка повстанців, і надто швидко переходить на бік коронного гетьмана; отже й лишається надто помітною диспропорція поміж Савою-отаманом, що нагонив жах на всю шляхту, і Савою-зрадником.

Оформлення сцени й костюми художників М. Симашкевич та В. Шкляєва добре підкреслили відмінність окремих соціяльних верств, що між ними точиться в п'єсі боротьба; найцікавіше подано залю в палаці Потоцького, що бляшаним тлом на яскравим освітленням своїм одразу дає враження блискучих розкошів панського життя; ще цікавіше зроблено кімнату в домі Сави, де грубезний сволок, розмальована груба та шестикутні двері прегарно віддають основні історичні ознаки зовнішнього побуту козацької верхівки.

З режисерського погляду не всі дії зроблено однаково; та й залежало це, певною мірою, від самої п'єси, що ввесь найчинніший свій матеріял зберегла на останню дію; тим то й подано її незрівняно глибше, ніж усі попередні. Тужний присмерк обгортає кімнату Чалого, в унісон йому бринить колискова, і неспокій одразу охоплює глядача. Після невеличкої перерви, коли гайдамаки виводять на смерть полоненого Шміґельського, та після від'їзду Яворського й Жезницького надходить розв'язка Савиній трагедії. Великий монолог останньої дії розроблено в актора Сердюка надзвичайно яскраво; його кидання по сцені, його напружений розпач чудово створюють образ звіра, що потрапив у пастку; а саме подавання монологу, що давно вже переживав глибоку кризу в театрі, може бути цікавим зразком розв'язання цієї сценічної проблеми. Поява гайдамаків, що прийшли покарати Саву, супроводиться від-

даленим козачком, утворює для Савиних переживань прегарне контрастове тло, нагадуючи цим найкращі моменти застосування театральної музики в «Гайдамаках».

Але сама довершеність четвертої дії мала б зобов'язати режисера на більше — він мусів би однаково старанно опрацювати всю п'єсу, що, навіть зважаючи на неоднаковість її трагедійного ступеня, все ж давала такому дотепному режисерові, як Ф. Лопатинський, більше матеріялу, аніж він це своєю працею показав. Зокрема це слід відзначити про пантомімічні сцени (визискування селян, переодягнення Кульбаби та Горицвіта); попри всю цікавість задуму, вони не зроблені так чітко, щоб відразу й зрозуміло донести глядачеві режисерський задум. З акторів центральну увагу привертає до себе Сердюк (Сава), не зважаючи на ті труднощі, що цьому типові і автор, і режисер поставили; цікаву постать можновладця створив Мар'яненко (Потоцький); має добре сприйняття в публіці Крушельницький (Яворський), що побудував свою ролю на виразній, а втім дуже економній міміці разом із влучно розробленою інтонацією незмінного — «слухаю пана». Нарешті, безперечно виріс актор Хвиля в ролі Шміґельського; даючи соковитий образ, він добре переборює резонерську сухість авторового матеріялу.

3

Другу лінію «Березоля» репрезентують речі легкого жанру — оперета «Мікадо» та ревю «Алло на хвилі 477». Цими речами театр, ідучи назустріч тяжінню публіки до веселого видовища, ширив далі діяпазон своєї роботи, розпочавши це ще «Шпаною». Щоправда, крок у ці далекі від драматичного театру жанри, був небезпечний, тим більше, що взято для спроби не дуже то цікавий матеріял — стару Сюлліванову оперету, досить відому й досить звичайну своїм змістом. Труднощі походили ще й від самого жанру, що потребував фахової музичної культури, якої, зрозуміла річ, березілівцям бракувало. А втім яскраве сценічне оформлення, що дав В. Меллер, дотепні й заразом витримані в потрібних для оперети тонах костюми, досить свіжий словесний матеріял, елементи пародії — все це примушувало забути за порожнявість сюжету, усе це робило з «Мікадо» веселе й здорове видовище, від якого годі, звичайно, вимагати якоїсь ідеологічної зосереджености, але яке давало відпочинок у незаяложених мистецьких формах.

Цікаво відзначити кілька моментів у режисерській роботі Інкіжинова, що лише рік працював у «Березолі» та хоч і дав роботу, яка не йшла основним березолівським спрямованням, а втім наочно довела, чого може досягнути режисер, що хоч і зовні до «Березоля» прийшов, але мав до послуг своїх виключний акторський матеріял. З окремих моментів найбільше варті уваги сцена відходу принца від рідного дому, для чого використані засоби японського театру: принц іде на місці, тільки зменшується будинок, від якого він відходить; прегарно подано ослика, що супроводить селянина та реаґує на всі епізоди його сутички з принцем, — маємо тут спосіб віддзеркалювання ситуації одної дієвої особи в поведінці другої; слід відзначити й добре витриману на рівні легенького шаржу любовну сцену Юм-Юм та принца.

Акторський склад, хоч і не мав даних щодо співу, зміг проте створити яскраві комедійні постаті. На першому місці слід тут поставити Юм-Юм (Титаренко), Ко-Ко (Крушельницький), Пубо (Гірняк), Піш-туш (Мілютенко) та принца Кікопу (Біляшенко, якого, з найбільшою приємністю можна було слухати).

Багато більшою новиною з усякого погляду було «Алло на хвилі...», праця цілого гурту молодих режисерів — Б. Балабана, К. Діхтяренка, Л. Дубовика, В. Скляренка, що саме цією роботою, бодай і під доглядом Л. Курбаса, дебютували в «Березолі». Та головне не в цих дебютантах, а в тому, що за їхньою роботою на березолівській, а заразом і на українській сцені, з'явився новий театральний жанр, нехтуваний до останніх часів у нас, але дуже популярний на Заході.

Отже трохи про самий жанр ревю. Якщо ми подивимося на нього з суто драматургічного погляду, то не визнаємо його за таку вже новину. Первісна грецька комедія будувалася за цим зразком, елементи такого огляду злободенних типів ми здибуємо ще в Арістофана. Далі той самий принцип будови воскресав іноді в опереті, де беззмістовний зміст доповнювано веселими номерами більшої чи меншої злободенної актуальности. Відколовшись звідси, елемент огляду перейшов у самостійний жанр; незабаром у ньому з'явились, як основна приваба, танцюристки — ґерлс (girls); у цьому вигляді ревю стало одним із найпоширеніших видовищ у Европі та Америці, переносячи акцент частіш уже не на злободенний огляд, а на окремі атракціони та більш чи менш роздягнених танцюристок.

Що саме з цього взяв «Березіль»? Безперечно, його цікавила форма огляду, що своєю легкістю могла б правити за веселу розвагу, яку можна було б виповнити різними видовищними трюками, зачіпаючи тут же різні явища нашої сучасности. Елементи ревю, тільки у важчій формі, «Березіль» уже використав у «Шпані», де до основного сюжету були приєднані чотири інтермедії. Але тільки тут, у «Алло на хвилі 477» використано найпривабніші елементи ревю, як видовища, та запроваджено в обережній формі перші girls на українській сцені. Отже, спробу зроблено. Придивімось, чого вона варта й чи дійсно таки вона себе не виправдала, як це поспішили переконувати деякі суворі харківські рецензенти.[4]

Важко сказати, хто мусить найбільше відповідати за виставу, кому належить найбільша хвала, або найгостріший осуд. Одностайного визнання здобув собі автор сценічного оформлення, Вадим Меллер, що зумів подати таку динаміку електрики, таку розкіш світла та фарб, що вона по суті найбільше вплинула на глядача. Рівнобіжно з ходом моторної увертюри дедалі більше електрики розливається по сцені, утворюючи таку своєрідну гармонію світла й звуку, що не дивними були ті оплески, які доводилося чути при кінці цієї увертюри. Другий новий момент, що так само притягнув велику увагу публіки, були girls, сім акторок «Березоля». У їх виконанні почувалося багато гнучкости, вміння додержати відповідних ритмів і бракувало механізації, властивої вмілости західніх спеціялісток; та за останнє й не доводиться жалкувати. Але разом із тим тлом, що подав їм художник, разом із музикою Мейтуса та Крижанівського вони були один із найперших та найсвіжіших моментів вистави.

Не так добре стояла справа з самою її композицією. Три дії ревю цілковито відірвані одна від одної, не зв'язані поміж собою ні темою, ні ідеєю, — їх лише трохи поєднують дві постаті Ляща та Свинки, які з'являються впродовж усієї вистави; це, навіть на специфічність самого жанру вважаючи, не плюс, а мінус вистави. У дальших роботах такого роду безперечно цікаво було б спробувати пов'язати поміж себе окремі розпорошені частини. І зовсім не потрібно для цього шити білими нитками якийсь сюжет,

---

[4] «... все виды искусства хороши, кроме скучного... „Алло на хвилі" этого требования не выдержало». — Вл. М. «Харьковский пролетарий». 1929, No. 9 (1625).

це було б штучно; варто було б, проте, попрацювати й надати більшої типовости основним персонажам усього ревю, вишукати для них якісь характерні соціяльно психологічні риси, в аспекті яких і можна було б уже подати всі дальші наміри. Тим більше, що зародки такого типізування в цій роботі «Березоля» вже помітні (Лящ і Свинка). Так само безперечні недоліки слід відзначити і в доборі самого матеріялу для окремих номерів; надто заяложений він, надто вже несвіжий і не ориґінальний («Садок на ходу», «Калоші No. 13»). І тільки добрим темпом та майстерністю виконання можна з'ясувати те, що публіка сидить і терпляче слухає все, що їй подається. Надто нехитро побудовано й останній епізод — «Пекельне дійство з Остапом Вишнею» в обох його редакціях. Самий задум цих окремих сценок, а також і словесна їх конкретизація надто відстає від блискучої акторської роботи й не менш блискучих художнього оформлення та звукового супроводу. Але тут знову підходимо до проблеми репертуару, що її згодом доведеться торкнутись.

Щодо акторського матеріялу, то цікаві й знову таки нові зразки подали Гірняк і Крушельницький, що обидва мали безперечний успіх у глядачів не так може змістом своїх ролей, як витриманим економним їх подаванням. Прекрасну акторську культуру іще вище проти попередньої своєї роботи дала Чистякова в другій дії ревю, що всеньке було побудовано для неї, як зразок трансформації в різного тону й ґатунку ролях. Прегарно грав завмага Ходкевич; та й за решту можна сказати, що кожен із них дуже підносив вагу своєї ролі.

Зазначивши допіру чимало хиб у цій роботі над веселим ревю, цілком зрозумілих через саму новину жанру й роботи над ним, з задоволенням можемо відзначити, що «Алло...» безперечно себе виправдало навіть поза тими службовими завданнями, що їх театр до цієї роботи ставив. Театрові слід далі культувати цю форму, слід і далі використовувати форму коломийок, що з нею так добре в'яжеться коротенька злободенна співанка; слід і далі перебивати акторські звички після серйозних робіт такими вправами в таких легких, а заразом і серйозних своєю корисністю вправах, як оце усе ж таки веселе (хоч і не дуже дотепне) і до того ж майстерно подане ревю.

4

«Алло на хвилі...» через незрозуміло для нас складений плян ґастролів, самою кількістю вистав забрало чимало уваги київської публіки. Але справжніми козирями її були обидві п'єси Куліша; одна з них, «Мина Мазайло», йшла перша в ґастролях; приголомшивши відразу публіку своєрідністю свого драматургічного матеріялу, режисерського витлумачення та акторської роботи, не осягнула вона мабуть остаточного розуміння в глядача. Остання комедія в Куліша є безперечно велике досягнення його, як ориґінального й свіжого майстра, — як на мене, найцікавішого письменника наших часів, для сцени як в українській, так і в російській літературі. Щоправда, критика цю п'єсу зустріла гостро й зробила їй чимало тяжких закидів.

Отже, про неактуальність самої теми. Хіба проблема українізації не є на сьогодні одне з найактуальніших наших завдань? Хіба ми можемо вважати, що вже остаточно перебороли двовікову щодо української мови й культури інерцію? Далі зауважувано, що автор поклав в основу п'єси анекдоту, написав з цього приводу фейлетон, розтягнутий на чотири дії; гостро заперечувано, що сама історія з переміною прізвища абсолютно не відповідає дійсності — начебто вся справа в цій зовнішній фабулі, начебто фантастична історія про те, як у майора Ковальова одного дня зник ніс, перешкодила Гоголеві дати насичену концентрацію чиновницького життя! Адже справа тут не в тотожності фабули з дійсним життям, а в тому, що, бодай і анекдотично задумана, вона концентрує в собі одну із найактуальніших проблем нашого українського сьогодні — не тільки впертий захист свого зрусифікованого обличчя, але й неприховане бажання потягти й молодь тими самими стежками (недаремно ж турбується Рина, що Мокій може вийти з їхньої родини нововисвячених Мазеніних та порине десь у далечінь «малоросійських „Мазайло-Квачів"».

Чимало закидувано й одному з персонажів п'єси, Мокієві. Що то за кандидат до комсомолу, що борониться лише запашними словами з Грінченкового словника та наївною зброєю з філології та антропології, що не вмикає всього національного питання в систему загального перебудування суспільного ладу нашої країни? Проте, маємо ми тут справу з одною з особливостей Кулішевого

типажу. Почавши від густих фарб, що чимало наближались до мелодраматичного письма, письменник щасливо знайшов у двох своїх останніх п'єсах новий спосіб подавати дієві особи: він компонує риси певного характеру всуміш, так що зосереджуючи свою увагу на деяких з них, він підсилює їх контрастовими моментами. Так і з Мокієм; у кожного викличе сміх його наївний патріотизм, але ніхто не візьметься відкидати цілком Мокія тільки за це; автор подав його з таким лагідним гумором, що глядачеві лишається тільки подумати та відібрати цінне й основне від випадкового й непотрібного. І недаремно ж примушує автор свого кумедного героя зрозуміти неправдивість своєї немилосердної позиції до батька, примушує його визнати, що батькові вільно обрати собі той чи той шлях та змінити своє прізвище; логічне після цього є й прийняття Мокія до комсомолу.

Та й ще одне: чому автор не показав поруч представника «руського» шовінізму руського ж робітника, що поправно дивився б на національну проблему? Та чи не тому, що до пляну автора не входило проголошувати певні гасла позитивно, що глядачеві й так легко з неґативних явищ поробити позитивні висновки? Щождо того, як автор ставиться до всяких шовінізмів, то хіба це не показано постатями тьоті Моті та дядька Тараса?

Яскравою особливістю п'єси є майстерне й гостре слово, однаково цікаво подане і в жвавих діялогах, і у влучних афористичних репліках. Гострого слова в п'єсі так багато, що подекуди воно надто завантажує п'єсу, але тільки воно та сила влучно задуманих ситуацій надолужує брак справжньої динаміки, або правдивіше — диспропорцію поміж нею та розмірами п'єси. Саме оця ситуаційність п'єси, підкреслений, а втім позбавлений всякого шаржування типаж, нарешті й добірна словесна форма — все це дозволяє говорити про певний і дуже щасливий вплив Мольєрової комедії. Дальше вдосконалення драматичної форми на цім шляху відкриває широкі перспективи нашій драматургії, а зокрема Кулішеві, який не подолав іще всіх труднощів (головне, недосить напружена інтриґа), які з цією формою зв'язані.

Лесь Курбас, з властивим йому вмінням бачити поза конкретними образами ширші символи та соціяльні проєкції подав комедію Куліша, забстрагувавши її від певної соціяльної бази й генералізувавши таким чином її постаті. Ми не бачимо жодного побуту Холодної Гори; кос-

тюми дієвих осіб говорять нам за інші кола; замість кімнат дрібного донвугілівського урядовця, перед нами простір, надзвичайно цікаво оформлений параболями, що наче все з одного вузла виходять, та щитами, що міняють свій вигляд відповідно до ходу п'єси (дуже вдало подають вони під час дискусії вивернуті матраци — пружину й траву). І в цьому просторі кружляють постаті Кулішевої комедії з таким же, зрештою, химерним клубком ідеологічних суперечностей, як і в самому художньому офомленні сцени.

Щодо самої роботи над п'єсою, то хоч режисер і вважає її за незакінчену,[5] але навіть у цій стадії роботи над нею можна було побачити надзвичайно влучно подані образи й окремі моменти. На першім пляні слід, звичайно, поставити Гірняка, що створив з основної ролі незабутній своєю універсальністю тип всесоюзного урядовця-міщанина, який щасливо доховався до наших часів десь у радянській установі. Він увесь під владою минулого, і національне питання висвітлює його так яскраво, що неважко уявити собі цілком систему інших його поглядів. Цікаво поширив режисер основний задум п'єси, акцентувавши сцену з лекцією «правильних проізношеній», коли Мазайло весь під владою спогадів про минуле. Гірняк — виключний майстер мізансцени; він уміє знайти такі лінії рухання, вміє так добрати потрібні для своєї гри речі, щоб глядач дістав максимум враження. З таких моментів слід відзначити оповідання Мини про свої відвідини ЗАГСу, добре розподілене на три частини маніпуляціями з калошами, що їх він у захопленні забув скинути. Так само шедевр акторський є сцена, коли, залишившись на самоті, Мазайло вітає сам себе перед дзеркалами, репетируючи сцени свого майбутнього щастя. Ці моменти надзвичайно щасливо поєднують максимум виразности з логічним їх умотивуванням. Менше дають з цього погляду трохи надумані сценки останньої дії, коли Мазайло вішає свій старорежимний костюм на вішалку й говорить, сховавшись за нею, даючи цим враження порожнього футляра, що все ж таки живе і діє; або коли Мазайло лягає на канапку і вся родина починає носити його по кімнаті з порожнім сурдутом попереду, ство-

---

[5] «... прем'єра Мазайла... є в великій мірі тільки схемою майбутньої вистави», *«Березіль» про наступний сезон.* Інтерв'ю худ. керівника театру «Березіль» нар. арт. Курбаса, «Літературна газета», No. 12, 1929, стор. 8.

рюючи враження похоронного походу. Виразна сама з себе символіка сприймається добре лише тоді, коли вона не тільки навіює символістичні образи, але й цілком виправдується по лінії поведінки персонажів.

Цікавий образ дядька Тараса дав Крушельницький; вузенький шовініст, що живе тільки минулим, убачаючи в сучасному «радянському українстві» тільки підступи та псування мови, у виконанні актора дістав собі широкої соціяльної проєкції, нагадуючи дечим типи, що їх увічнили вже Винниченко (Поміркований та Щирий), Коцюбинський (Хо). Актор подав цього типа відмінними від Гірнячка способами; старанним опрацюванням Крушельницький досяг максимальної зосередженості дрібних рисок, що виявились далі у всій поведінці актора на сцені. Широкі штани, короткий зріст, широкі кроки — все це створювало враження якоїсь безпорадности, кволої нікчемности поруч максимальної роздратованости. Особливої загостреності досягли сцени, де дядько Тарас готується виступати на родинній дискусії, розкладаючи свої зшиточки та папірці й довго вишукуючи в них потрібної назви; варт згадати також сцену, коли дядько Тарас малпує тьотю Мотю, виявляючи максимум злости проти неї, а все ж мусівши коритись їй на дискусії. Робота Крушельницького над цією постаттю вплітається в ланку його попередніх здобутків, даючи до них цікаві відміни. Гарні образи подали й інші актори. Чудовий зразок дореволюційної вчительки дала Бабіївна, і сцена її лекції з Миною набула, завдяки концертовій грі обох акторів, згущеного зображення дореволюційної школи. Приємний і теплий образ Улі дала Даценко, а надто гарного щирою недоречністю Мокія дав Сердюк, дорослу дитину, — єдиний підхід, що всю лінію цієї постаті виправдує.

А втім, уважніше приглядаючись до роботи, дійсно таки слід зауважити, що не все ще в п'єсі остаточно змонтовано (розволіклість дискусії, та й усієї третьої дії, що помітно втомлює глядача; невиразно зроблений кінець та інші деталі), і треба тільки вітати думку театру виправити п'єсу до осіннього сезону.

5

Справжньою кульмінаційною точкою ґастролів була вистава «Народнього Малахія», що пройшов під самий кінець їх шість разів підряд. Та й нема чого такій увазі

до цієї роботи дивуватись. Якщо вважати «Золоте черево» за недороблену, як за це свідчив сам режисер,[6] *роботу, виключаючи все ж таки до певної міри ескізний Пролог, можна сказати, що найбільшою працею самого керівника театру був «Народній Малахій», плід кількалітніх підсумків його праці і досить довгої підготовчої роботи (з літа 1927 до березня 1928). І цілком характерно так для «Березоля», як і для його керівника, що саме ця праця викликала найбільший осуд з боку критики, викликала незрозуміння її від широких мас глядача і заразом безперечне визначення високої майстерности роботи театру над нею.*

На цей раз потерпав театр не так за свою роботу, як за п'єсу, слушніше — за її ідеологічну недоговореність. І цілком логічно робив театр, що не роз'єднує форми від змісту, для якого ідея є один лише з елементів театральної фактури, коли устами Курбаса захищав п'єсу, намагаючись пояснити її зміст.

Дискусії навколо цієї п'єси — перший, здається, зразок у нашому революційному мистецтві; жодний твір з поля літератури чи театру не викликав таких широких обговорень; тому й не дивно, що про жодний твір і не говорилось стільки запального. Ці дискусії, розпочавшись торік, поновились і цієї весни, коли театр поновив у виправленій редакції цю свою безперечно знаменну роботу.

Що ж власне спричинилось до таких пристрасних обговорень? Не спиняючись на розгляді цієї п'єси, тим більше що саме на сторінках «Життя й революції» вміщена була найоб'єктивніша її аналіза[7] *— спинімось лише на основних, найбільш дискутованих питаннях.*

Основна новина, що її принесла п'єса та, що найбільше до непорозуміннів спричинилось це те, що автор показав конфлікт не поміж білими й червоними, а поміж, так би мовити, «голубим мрійником» Малахієм та не зовсім виразним, на перший погляд, кумом; в останній же редакції маємо ще додатковий, дійсно таки дуже незручно підшитий конфлікт поміж голубим та червоними. Автор перевів основну увагу глядача в цій п'єсі на іншу, незвичну для нього сутичку, — до того ж поєднав її із згаданою уже раніше своєрідною майстерністю типажу. Він при-

---

[6] Лесь Курбас. *Постановка «Золотого черева»*. (Лист до редакції). «Нове мистецтво», No. 25, 1926, стор. 9.

[7] Ю. Смолич, *Українські драматичні театри.* «Життя й революція». кн. IX, 1928, стор. 48-138.

мушує глядача не просто відкидати той чи інший тип, а, так би мовити, диференціювати його, одне слово — робити в театрі (та й після нього) ту роботу, задля якої, як влучно сказав Л. Курбас у Києві на обговоренні п'єси, глядач мусить приносити свої мозки до театру, а не залишати їх вдома, чекаючи тільки розваги або спрощених формул, що їх він механічно одне з одним може пов'язати.

Через ці ж таки властивості Кулішевого матеріялу з одного боку, через тонкий сприймущий апарат акторів з другого боку й показав театр героїв Кулішевої п'єси так, що це збентежувало іноді декого з глядачів та критиків: соціяльно шкідливі Малахій, навіть Кум викликали співчуття. Але хіба це справді повною мірою так? Хіба глядач не мусить саме через це часткове співчуття серйозніше до тих самих типів поставитись та сприймати «голубі мрії» одного та своєрідну (бодай і з вовчою думкою) шляхетність кума (аджеж продає він поросят, щоб кума додому повернути не тільки з любови до нього, не тільки з спортивного завзяття, але й добре розуміючи ту небезпеку, коли їхній затишний побут даватиме такі істотні розколини), як факти, що тільки прикривають виразно подану соціяльну фізіономію типів? Автор і театр наче застерігають вірити своїм героям, не зважаючи на їхню привабність, на їхні, порівнюючи до інших переваги.

Та й ще одне. Чимало закидів роблено Кулішеві, що він не примусив свого Малахія побачити в столиці Радянської України ґрандіозних творчих процесів. Та хіба ж Малахій здатен був їх бачити? Хіба ж задовольнила б його будь-яка дійсність, коли в голові в нього засіла вчениста думка про негайну реформу людського роду, українського передусім? Щоправда, можуть тут заперечити: треба було показати ці процеси й треба було довести, що Малахій їх не розуміє. Алеж не можна забувати, що драматичний твір має свої межі, яких не розсунути, і що вкласти вичерпний ідеологічний зміст у рамці одновечерової вистави річ нелегка. Та й не ходило про це авторові: мета його була показати хвору мрійність Малахія.

Важко відрізнити окремі складові частини вистави. Живим барельєфом виглядає вся перша дія з надзвичайно виразним тлом, змонтованим із окремих елементів міщанського побуту — лубочного пейзажу, ікони та ка-

нарка в центрі. Прекрасно скомпоновано по одній лінії всі сцени першої дії, підкреслюючи одноманітність животіння закуткового міщанства. Окремих його представників вдягнено в трохи архаїзовані костюми, що разом із виразистими твердо фіксованими на всю дію масками, дають суто гоголівські малюнки; випливають в уяві сонний Миргород із своїми Іванами Івановичами та Іванами Никифоровичами, що доховались, трансформовані, до наших днів і що збуджуються до активности тільки для болячих згадок про те, що «вдарила нас революція, всіх ударила!..» Також за гармонійне пов'язання сцени та акторів слід визнати й божевільню, де елементи пізнього казенного ампіру, ґратів та стін разом із «заумними» деревами створюють таку ґаму вражень, що промовляє сама за себе й грає разом із акторами. Цікаво подано й самий соціяльний типаж хворих (за винятком двох, що лишаються неясними); через прозорий патологічний малюнок пізнаємо проєкції їх у здоровому, нормальному оточенні.

Але за безперечний вінець тріюмвірату автора, режисера й художника слід безперечно визнати «Сон Малахія», якого не було в п'єсі та який зробив В. Меллер на вимогу Курбаса, щоб викрити безпідставну фантастичність усіх реформ Малахія. Художник виявив у цій роботі стільки вигадки, так чудово розпорядився світлом та тінями, що дійсно таки створив не тільки цілком відповідний до мрій Малахія «сон», але й дав найтеатральніший зразок сценічного втілення сну. Шкода тільки, що публіка іноді надто незвична до такого майстерства, тому надто захоплюється зовнішніми зоровими моментами, забуваючи зв'язувати їх із загальною концепцією п'єси.

Переходячи ближче до роботи режисера, слід відзначити певну відрубність першої дії, що драматично й сценічно відходить від решти п'єси. Тому не дивно, що вона максимально розроблена, що в кожнім відтиночку її можна побачити здійснення єдиного, нового зовсім у театрі принципу — музичного будування п'єси, коли кожний малюнок її живе в найщільнішому звуковому погодженні з сусідніми, утворюючи цілою своєю сукупністю незнану ще в театрі (навіть зважаючи на «Гайдамаків») звукову композицію. І якщо далі цього принципу не бачимо — адже матеріял п'єси до нього не надається, — то й до кінця п'єси кожен актор має свій певний тон, що в його межах він модулює відповідно до потреб моменту. Але

оця довершеність першої дії, до певної міри, далі неґативно позначається на виставі; критерій, з яким підходить до неї глядач, занадто високий.

Щодо акторів, то, здається, єдиним безсуперечним для всіх моментом ґастролів у Києві був Крушельницький у ролі Малахія. Мабуть, чи не найпопулярніший з усіх акторів театру, Крушельницький має в своєму активі низку чудово створених образів — між ними надзвичайний Побєдоносцев, відомий Києву тільки в першому шкіці: не сходячи з місця, актор виявляє в цій ролі максимум динаміки. Але ніде ще так високо не підносився Крушельницький, як у ролі недоладного мрійника Малахія. Низенький зріст, щира, якась «нетутешня» інтонація, з якою проклямує він свої сентенції та декрети, м'яка лагідність і грізна впертість — усе це актор віддає бездоганно, найбільше в усій виставі захоплюючи глядача та викликаючи до себе змішану реакцію жалю та сміху. Найвищою точкою своєї ролі робить Крушельницький оповідання Олі про те, як повернеться до неї по революційних боях Кирюша; як деталь, треба відзначити в актора прекрасне звукове відтворення зимової завірюхи та цокоту кінських копит... І коли «Березіль» знайшов у особі Куліша такого ж ориґінального, як і вся робота театру, драматурга, а драматург в особі Курбаса тонкого співтворця, то, крім того м'який і ліричний Куліш має в особі Крушельницького надзвичайно сприймущого, співзвучного собі актора.

Глибоко суцільну постать дає Гірняк, граючи Кума; дивлячись на тонку й вишліфувану його роботу, важко сказати, де він кращий і довершеніший — чи в цій ролі, чи в незрівняному Миколі II з «Прологу». І знову цікава ця робота актора через те, що режисер дав йому змогу робити з неї найширшу соціяльну проєкцію, вбачати за спиною Малахієвого приятеля — куркуля-активіста, що добре розуміється на радянській дійсності, зважує нові закони та оперує ними, щоб здобути собі якнайбільше користи. І недарма вклав автор цьому Кумові деякі слова, що мають і ширше значення; коли кум просить у Раднаркомівській комендатурі, щоб недовго над його проханням думали, цей «протест проти бюрократизму» походить з уст ворожого елементу. Та й поза цим роля Гірняка має низку прегарних місць, вироблених до останньої дрібниці; такі знамениті запитання Малахія, чому кооперація «вся од початку хвальшива», така промова до

Малахія в першій дії, така й повна трагікомічного розпачу сцена, коли Кум зрікається дальшої біганини за Малахієм.

Говорити за вдало зроблені від інших акторів місця цієї п'єси не можна: їх надто багато. По-новому зовсім звучала Чистякова в ролі Любини, наївна й по-своєму героїчна разом; надзвичайний образ дала Пилипенко (мадам Аполінара); вперше довелось побачити Даценко в досить відповідальній ролі Олі, яку вона вдало веде з другої половини — з моменту оповідання Малахія; яскраву постать санітара дав Мілютенко; символом селянської темряви була Бабіївна; прекрасні епізодичні постаті створили Хвиля, Уманець, Стешенко, Макаренко. І що найцінніше, — це те, що за кожною ролею раз-у-раз можемо бачити не просто тип, а певну соціяльну категорію, подану не в реалістичному пляні, а в максимальній конденсації характерних рис.

І безперечно сумним фактом, вартим найглибшої аналізи і всебічної дискусії лишається те, що саме ця найдовершеніша вистава, дивуючи й перемагаючи глядача, разом з тим викликає гострі закиди театрові в незрозумілості його широкому глядачеві. Навіть більше: саме з цієї вистави низку непорозумінь перенесено й на цілу роботу театру. Звичайно, легковажно було б робити з цього факту висновок, що лінія театру хибна і що він мусить її зламати. Нове завжди буває незрозумілим спочатку, і тільки коли споживач оговтається в цьому незвичному для нього матеріялі, тільки коли шляхом активного взаємодіяння поміж театром і глядачем згладяться гострі кути нових форм, з одного боку, підвищиться культура самого глядача, з другого боку, — тільки тоді можна говорити про певний завершений етап, після якого театр і далі мусить шукати нових і нових шляхів та форм.

І це однаково стосується як тематики театру, так і способів її мистецького розгортання. Годі, звичайно, розв'язувати справу й тим, що тільки реалізм є найзрозуміліший напрям у театрі. Поперше в це поняття іноді вкладається зовсім різний зміст; подруге, ще доброго з'ясування потребує питання, оскільки лише сама зрозумілість може бути виховним та організуючим чинником, або оскільки саме через неї найбільше сприймають у театрі річ. Ознакою «доброго тону» театру стало з минулого року писати на своєму прапорі якийсь реалізм,

як найприступніший для широких мас напрямок; але разом з тим маємо такі цікаві факти за київський сезон 1927/28 рр., коли «феєричні» «Лісова пісня» та «Сон літньої ночі» пройшли по 22 рази на сезон, мало чим поступаючись «Заколотові» (28 разів), і коли поруч того на підсумках сезону 1928/29 р. в театрі ім. Франка дехто з промовців закидав театрові такі невитримані ідеологічно ставлення, як... «Сон літньої ночі!»

6

Підсумовуючи цей бодай і довгенький, а суттю своєю побіжний огляд роботи «Березоля», ми повинні відзначити, що на тепер, на кінець сьомого року існування театру маємо в ньому надзвичайної мистецької вартости та суспільної ваги явище, один із найяскравіших здобутків пожовтневої української культури, якнайщільніше з усіма характерними рисами нашої доби пов'язаний. На досить бідному ґрунті українського передреволюційного театру, коли мистецьке зростання його зайшло в сліпий кут через брак вільного розвитку української культури, за короткий час постав театр, що сміливо може витримати конкуренцію з найкращими театрами Москви, яка безперечно тепер є аванпост сучасного театру на ввесь світ. Не час і не місце тут порівнювати «Березіль» з московськими театрами, досить буде відзначити, що поступаючись перед ними в одному, він у іншому має низку великих та своєрідних переваг.

Як і раніш, залишився «Березіль» театром, що вміє давати надзвичайно організоване в усіх ділянках своєї фактури видовище, з виразно позначеним цілевим наставленням. Останні роки роботи «Березоля» зміцнили відомих уже Києву акторів, висунули й цікавий молодняк; утворився прегарний склад гнучких та сприйнятливих виконавців, що не тільки вміють зрозуміти завдання режисера, але й конгеніяльно продовжити його, вміють дати глибокі образи там, де інший театр обмежується поверховим трактуванням. Як і раніше, вміє театр міцно пов'язувати основні ділянки своєї роботи; насамперед слід сказати це про співробітництво таких майстрів, як Курбас і Меллер, що вже більше, як сім років, ідуть один з одним у парі — явище цілком незвичайне в наших театрах.

А насамперед, як і раніше, усе вперед і вперед іде «Березіль», як і раніше, він може сказати й тепер: «„Березіль"

є рух»; і це цінно не тільки тому, що веде театр уперед до творення нових художніх цінностів, але й тому ще, що всією своєю фізіономією, він є грізне «memento!» для інших театрів, примушуючи їх на свою спроможність також шукати нових шляхів та застосовувати в своїй практиці найприступніше з його досягнень, а то й просто чистіше подавати свою чергову роботу.

Але саме те, що маємо справу з театром великих мистецьких досягнень, а мабуть іще більше творчих потенцій, ми повинні відзначити деякі недоліки, що їх театрові, на нашу думку, слід у дальшій своїй роботі перебороти. Де в чому «Березіль» одійшов від своїх давніх позицій не так принципового, як методологічного характеру. Харківський період життя «Березоля» накинув йому характер виробничности, пригасивши цікаві паростки поглибленого вивчання суті театру й творення деяких нових у ньому моментів, що до попередніх часів його були характерні.

І перше, чого слід торкнутись, це — створення режисерської школи. «Березіль» зробив тут уже чимало, виховавши Лопатинського, Василька, Тягна, Бортника. Але цього ще мало й мало. Театральний ринок росте на Україні з кожним роком і «Березолеві» слід подумати не тільки про задоволення попиту на його власну продукцію, але й про готування режисури так би мовити на експорт — поза межі й потреби свого театру. Аджеж цілком очевидно, що на сьогодні «Березіль» є одинокий театр, здатний творити передову режисуру. І з цього погляду ми вбачаємо в «Березолі» деяке зниження роботи. Сумний є і відхід, чи просто брак чергової продукції старшої ґенерації режисерів березолівської школи — Лопатинського й Тягна. Це безперечний мінус для театру, його керівничого складу, акторів, що з ними ці режисери спрацювались, та зрештою для них самих. Щоправда, маємо цього року дебют молодої режисури, що показав їх, як вправних учнів, але, на жаль, не можна сказати, щоб вони вклали в свою роботу той яскравий і глибокий зміст, що тільки один і пасує «Березолеві». Отже, за виховання молодої режисури й поглиблення її культури — загальної та фахової!

Друге — це справи репертуарні. Чи не годі говорити вже про репертуарну кризу? І не тому, що її немає, а саме тому, що вона надто глибока, бо не рятують справи ні ориґінальні Кулішеві речі, ні жодною мірою перекладні з російської п’єси. Саме тому годі говорити за кризу, що ні говорінням, ні скиглінням лихові тут не зарадити. Слід

узятись до діла, слід згадати, як блискуче, випереджуючи в цьому всі інші театри Союзу, розв'язував цю справу «Березіль» раніше, компонуючи п'єси з сирового матеріялу, і саме тому досягаючи надзвичайного погодження всіх ділянок театральної фактури. Утворення драматургічної ляборагорії, де разом з режисурою працювали б письменники, є, як на мене, єдиний вихід із тої перманентної репертуарної кризи, що тяжить над нашим театром. Драматург не встигає за театром, та й не встигне ніколи, якщо не увійде якнайщільніше в роботу театру. У «Березолі» може якраз через піднесення вміння робити виставу, спостерігається деяке зменшення активности режисера до п'єси: обидві комедії Кулішеві, не зважаючи на наявність у них помітних драматургічних огріхів, виставлено не виправивши їх. Щоправда, театр доклав багато сили, щоб перемогти їх, але це є зайве розкошування режисерською і акторською енерґією та вигадкою — корисніше і для театру і для письменника було б виправити саму п'єсу.

Нарешті ще одне. Цілком приймаючи твердження Курбаса, що театр мусить увесь час випереджувати глядача, увесь час вести його за собою, ми повинні зауважити, що це буде справедливим тільки тоді, коли, йдучи своїми шляхами, театр усе ж оглядатиметься на свого споживача, та й не для того тільки, щоб вимірювати своє віддалення від нього, але щоб раз-у-раз підсумовувати свою роботу, раз-у-раз вивчати, що саме зрозуміле або незрозуміле глядачеві. Аджеж провадив колись «Березіль», велику, піонерську на Україні роботу вивчення глядача через анкети, статистику або безпосередній запис реаґувань на п'єсу. Щоправда, сама справа вивчення глядача, за яку так багато й марно писалось, зайшла тепер в сліпий кут; може тому й зникла в театрах енерґія до цієї роботи, бо практика революційних театрів не виробила й досі солідної методики її. Отже й слід «Березолеві», спираючись на свій попередній досвід, розпочати цю справу наново, винісши її частково поза межі свого театру, закликавши відповідних робітників, що до цієї справи взялись би.[8] Це важливо зробити тим більше, що теперішні способи відвідування театру дають дуже багато вигод для такої роботи. Тільки вивчаючи свого споживача, певніше й певніше прямуватиме

[8] Чи не час, може, взятись і Головмистецтву до організації досвідної станції для вивчання глядача? Адже Харків дає для цього дуже широке поле й вдячний ґрунт.

театр до такого стану, коли, не зраджуючи свої позиції творчого шукання, він дедалі більше підтягуватиме до своєї роботи широкі маси глядача.

Зазначаючи оці недоліки, нагадуємо, що саме таку роботу проводилось у «Березолі» у часи надзвичайного буяння його творчих сил. Ставши театром виробничим, даючи виключну щодо якости своєї продукцію, «Березіль» примушений був дещо розгубити з цієї своєї поглибленої праці над вивченням театрального процесу й будування окремих, потрібних у ньому елементів. Але саме в довершеності мистецької роботи «Березоля», в глибоких творчих потенціях його є всі дані на те, щоб, лишаючи за ним його виробничі функції, забезпечити йому й можливості до зазначеної вище роботи. Це піднесе, передусім, саму якість його продукції, поширить діяпазон її сприймання, і тим самим дасть іще більший суспільний ефект.

«Життя й революція», кн. VII-VIII. — Київ, 1929, стор. 140-156. Курсивом набрано ту частину статті, яку вилучено цензорами у зб. Петра Руліна «На шляхах революційного театру» (Київ, 1972).

Я. МАМОНТОВ

ПРО ТЕАТРАЛЬНУ ОРІЄНТАЦІЮ НАШИХ ДНІВ

З ЛИСТІВ ДО МОЛОДОГО РЕЖИСЕРА

Стаття визначного українського драматурга Якова Мамонтова (1888-1940) «Про театральну орієнтацію наших днів» говорить мало про саму постать Леся Курбаса. Автор визнає, що Л. Курбас «на цілу голову підноситься над нашим пересічним театральним типом». Вартість статті Мамонтова є в огляді ситуації українського театру в 1930 році. Заперечивши формулу Миколи Скрипника, що в сучасному українському театрі йде боротьба трьох основних течій (натуралізм, реалізм, конструктивізм), він уважає, що ця формула не може орієнтувати в нашому театральному сьогодні. Мамонтов накреслює три фази історії українського театру впродовж останнього півсторіччя: 1) побутовий театр М. Кропивницького й інших, що ніколи не був народнім, а належав лише середній верстві суспільства (українофільська, народницька інтелігенція та українське міщанство), 2) европеїзація українського театру, що найбільше проявилася в діяльності «Молодого театру» Л. Курбаса, що залишився в історії бурхливим, талановитим деструктором традиційних форм не тільки в українському театрі, а часом і в европейському, 3) так званий синтетичний театр, що з 1920 р. інтернаціоналізувався в пролетарському розумінні, стає «справою утворення національного театру» (тут Мамонтов наводить ці слова М. Хвильового, а сам уточнює, що це має бути театр українських форм з пролетарським змістом). Такий театр можна утворити лише за допомогою української драматургії, але ця драматургія на сьогодні відзначається дивовижною жанровою неписьменністю (найбільше наближається до національних форм Микола Куліш), і вона повинна відбивати філософську суть доби, а не окремі факти та події життя.

Вибачте, дорогий друже, що я так запізнився з відповіддю на вашого листа про театральну орієнтацію. Питання, що його ви порушили, дуже цікавило мене і раніш і

зараз, але я беруся за перо театрального публіциста в останню чергу. І мушу вам признатися, що публіцистика ніколи не доводила мене до добра: якось так виходить, що майже кожен мій публіцистичний виступ «друкується в дискусійному порядку» і спричиняється до гострих контрвиступів саме тих людей, яких я найбільш поважаю. Так сталося і з моїм попереднім листом до вас про «Театральний стандарт» («Радянський театр», 1929 р., No. 1). Я писав про сучасний український театр, про його, так би мовити, пересічний тип. Ті, до кого це безпосередньо стосувалося, нічого мені не відповіли (мовчанка — ознака погодження або нерозуміння), а Лесь Курбас, що на цілу голову підноситься над нашим пересічним театральним типом, образився за свій театр і в статті «Треба перемінити окуляри» («Радянський театр», 1929, No. 2-3) розписався, так би мовити, за неписьменних. Не знаю, чи подякують йому ці «неписьменні», а я можу подякувати щиро, по-товариському, не вважаючи на дражливий, часом навіть некоректний, тон його полеміки. Це тому, що зазначеною статтею Л. Курбас застимулював мене до роботи в тих галузях, в яких я мало обізнаний, а, крім того, він примусив мене наново передумати сучасну театральну ситуацію і наново в ній зорієнтуватися. Отже, ви не ремствуйте на мене за пізню відповідь, бо мені здається, що зараз я можу відповісти на ваші болючі питання об'єктивніш і повніш, як кілька місяців перед цим. З того, що я вам напишу, ви самі побачите в чому Л. Курбас правий і в чому неправий.

Ви, дорогий друже мій, безперечно маєте рацію, коли пишете, що питання театральної орієнтації на сьогодні дуже заплуталося, а декляративні виступи наших режисерів, чи то про «ізми», чи то про «диктатуру», зараз звучать як анекдоти і остаточно дезорієнтували та деморалізували театральну молодь. Дійсно, на театральних диспутах наших, а найбільш на художньо-політичній нараді, що відбулася в НКО, на початку вересня 1929 р., яскраво виявилося, що жодних «ізмів» у наших режисерів та завхудів немає (це — пересічно, не про Л. Курбаса), і що є в них лише один «ізм», один напрямок: на Управління мистецтв, на успіх, на цифровий відчит. *Л. Курбас безперечно мав рацію, коли в названій статті своїй психологію цього «ізму» поставив на один рівень з психологією «Гаркунів-Задунайських». Але дивно мені, як Л. Курбас не помітив, що в даному разі він дивився на нашу театральну дійсність через ті ж самі окуляри, що й я, що він повто-*

рював провідну думку мого листа про театральний стандарт, бо саме в цьому розумінні писав я, що «король голий». Отже, коли ви хочете зорієнтуватися в нашому театральному сьогодні, то, перш за все, не беріть всерйоз декляративних заяв наших режисерів — завхудів, бо це — в більшості випадків — анекдотичний матеріял для історика нашого театрального життя. Але й поза цим лишається багато орієнтаційних установок, що суперечать одна одній і кінець-кінцем так дезорієнтують і, як ви кажете, деморалізують, що хочеться з одчаю махнуть на все рукою і поплисти за течією.

На думку М. О. Скрипника, наприклад, наше театральне сьогодні визначається боротьбою трьох основних течій, трьох театральних груп: це — натуралізм, реалізм та конструктивізм. Як бачите, за principium divisionis цієї орієнтації править формальна ознака, цебто саме той «формалістичний момент», чи та «естетична категорія», що, за Л. Курбасом, «в загальному комплексі мистецького факту деформуються» і для сучасного театрального процесу зовсім не істотні (див. «Радянський театр», 1929, No. 2-3, стор. 41-42). З погляду Л. Курбаса «ясно, що стилістична ситуація на сьогодні остільки ж романтична, оскільки реалістична, настільки пронизана методами конструктивізму, як і методами експресіонізму, що заварилося велике діло, із якого невідомо яка утвориться нова форма» (ibidem, стор. 40). З цією останньою думкою не можна не погодитися: ні натуралізму, ні реалізму, ні конструктивізму в їх чистих формах у нас зараз нема, тому формула М. О. Скрипника не може зорієнтувати в нашому театральному сьогодні.

Це «сьогодні» характеризується амальгамізацією суперечних впливів, як висловлюється Л. Курбас, або, за моєю термінологією, конструктивно-реалістичним стандартом (див. «Радянський театр», 1929, No. 1: «Театральний стандарт»). Художньо-політична нарада НКО (вересень, 1929 р.), на якій наші театральні «ізми» зійшли на пси, була блискучим доказом правдивости цього погляду.

Але чи значить це, що формально стилістична диференціяція в сучасному радянському театрі стратила будь-який сенс. Що активна участь пролетаріяту в художньо-політичних радах театрів приводить «до якоїсь невідомої стилістичної уніфікації»? (Л. Курбас, ibidem, ст. 40). Що диференціяція наших театрів мусить відбуватися не за стильовими ознаками («естетична категорія»), а, наприклад,

«за типом підготовлености глядача (до якого театр прив'язаний)»? (Л. Курбас, ibidem, стор. 41).

Це ті питання, що, не розв'язавши їх, не можна зорієнтуватися в сьогоднішній театральній ситуації. І все ж таки не вони вирішують справу, не з них треба починати, коли ми хочемо поставити питання про чергові завдання української театральної культури на міцний ґрунт. Починати треба з діялектики українського театрального життя останніх 50-60 років, цебто од М. Кропивницького до Л. Курбаса. Розв'язуючи гострі питання сучасности, ми часто забуваємо за дуже важливий методологічний постулят наукового мислення нашого часу, а саме: за еволюційний аспект та діялектичне розуміння наявних життєвих процесів чи нормування їх. В питаннях театральних чинність цього постуляту така ж велика, як і в інших.

Отже, — до діялектики українського театрального життя.

На жаль, ця діялектика мало цікавить українських театрознавців і вони по цей час не з'ясували її в належний спосіб. Мушу зазначити, що українським театрознавцям, раніш як захоплюватися накопичуванням фактичних матеріялів (О. Кисіль, П. Рулін), треба якнайсерйозніш опрацювати методологічні засади, що становлять передумову всілякого наукового дослідження. Детальніше про це — іншим разом.

Ви може пам'ятаєте, як перед організацією театрального сезону 1926-27 року в «Культурі і побуті» (1926, No. 23) з'явилася стаття «Перед новою фазою». Автор цієї статті намагався визначити основні тенденції українського театрального життя (за останніх 50 років) і накреслити чергові завдання театральної політики та культури. Конкретно ці завдання зосереджувалися навколо двох точок:

1) орієнтація на українську драматургію та

2) фіксація театру самобутніх українських форм.

Стаття викликала гостру відповідь т.т. П. Кудрицького та Й. Шевченка, що в різких формах закидали мені і зайвий скептицизм і легковажний оптимізм, і міщанство, і естетство, і безліч усяких помилок. У обох опонентів, як мені здається, відчувалася неспроможність залишити свою дзвіницю і подивитися на український театр в широкому історичному аспекті. Не відповівши опонентам, я був переконаний, що факти наступних театральних

сезонів найкраще доведуть правдивість моїх поглядів. З того часу минуло майже чотири роки. Невеликий це протяг для історичних подій, а проте й цього досить, щоб побачити перед чим стоїть український театр: перед «новою фазою» чи перед «міщанською загрозою»? Та раніш, як переходити до фактів, що говорять за нашу позицію, мушу наново з'ясувати вам «теорію трьох фаз», бо цю теорію, поперше, надто »по-свойому» розшифрували не тільки т.т. П. Кудрицький та Й. Шевченко, а й дехто з офіційних осіб, наприклад, т. Ю. Озерський, колишній керівник УПО в Наркомосі (на театральному диспуті, 16 квітня 1927 року, в Харкові); а, подруге і в мене самого ця теорія з часом набула деяких одмінних рис і виразніше виформилася в своїй соціяльній суті.

Щоб визначити та діялектично усвідомити театральну ситуацію наших років (а також і днів), необхідно аспектувати її в історичній перспективі останніх 50 чи 60 років. Коли розглядати цей період українського театрального життя не як біографічно-бібліографічний збірник «фактичних матеріялів» (метода київських театрознавців), а як єдиний діялектичний процес, то в ньому виразно визначаються дві фази, цілком одмінних у своїх мистецьких спрямованнях і в своєму соціяльному змісті. Перша фаза — це так званий український побутовий театр М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенко-Карого. Початок цієї фази — в 60 роках XIX ст., кульмінація — в 80 роках, а занепад її — в кінці XIX та на початку XX ст. На цій фазі український театр характеризується, так би мовити, центротяжною тенденцією, що виникала з дрібнобуржуазної, хуторянсько-міщанської природи його. Центротяжна тенденція це — замкненість в колі національних джерел, так сюжетно-тематичних, як і формальних. Силою чинників економічних та політичних українська національність того часу заховувала свої ознаки (мова, музика й інш.) в сільському побуті. Ось чому центротяжна тенденція нашого побутового театру переплітається з тенденціями селянізаторськими та народницькими. Українське селянізаторство на театрі виявлялося не лише в сільській сюжетиці та етнографічних аксесуарах: воно намагалося бути навіть філософією, як, наприклад, в деяких п'єсах І. Карпенка-Карого. Суть цього хуторянського філософування найяскравіше виявив (ще в 60-их роках) П. Куліш, у «Листах хуторянина»: «Нехай вся земля селом стане, аби

людям не важко було на світі жити». Правда, побутовий театр, особливо в п'єсах І. Карпенка-Карого показував не лише ідилічний бік селянського життя: він часто демонстрував селянські злидні, темряву, експлуатацію тощо. Але це не заважало тому ж самому І. Карпенку-Карому абстрагувати село і примітивну селянську працю в ідеальну соціяльно-економічну категорію, що протистоїть чужому, деморалізованому міському життю. Народницька тенденція в побутовому театрі також не підносилася над загальним ідейним рівнем його: це була або українофільська сентиментальність щодо «меншого брата», або «природний демократизм» від вишиваних сорочок до «хождения в народ». В обох випадках до народолюбних тенденцій домішувалася національно-історична романтика: січ-мати, гетьманська булава, козацька воля і т. інш. Як політична тенденція, народництво цілком пасувало до філософічно-моральних настроїв хуторянства, а разом вони створювали той самобутній, національний театр, що дуже захоплював українське міщанство та українофільсько-народницьку інтеліґенцію і анахронізмом дожив аж до наших днів. Оскільки ж цей театр для неукраїнців був, опріч усього іншого, ще й «екзотичний», то він мав успіх і поза межами батьківщини, часом навіть у ворогів українства (як, наприклад, у О. С. Суворіна).

Усе це говорить про те, що український побутовий театр ніколи не був народнім театром, як його часто називають, бо він ніколи не обслуговував ні робітничих, ні селянських мас. Це був театр, що своєю ідеологією, як і системою мистецьких засобів, належав українофільській, народницькій інтеліґенції та українському міщанству, так зв. середнім верствам суспільства. На цих шарах суспільства базувався і його матеріяльний добробут (його каса). Опріч вищеназваних драматургів, український театр цієї доби висунув ціле сузір'я блискучих акторів на чолі з М. Заньковецькою. В мистецькому розумінні цей театр не був однотиповий: в ньому досить виразно виформилися дві одмінних, подекуди навіть протилежних, мистецьких системи: романтично-побутова та натуралістично-побутова. Якби в методологічних настановленнях наших театрознавців фігурувало таке розуміння, як «театральна система», то на сьогодні ми мали б, опріч історичних дат та індексу блискучих імен побутового театру, ще й наукову фіксацію типових для нього систем мистецьких засобів. На жаль, цього нема і ми не можемо

скористуватися з готових історичних даних. Але не може бути жодних сумнівів, що між типовими виставами театрів М. Кропивницького — М. Старицького (80-их років) і Тобілевичів (900-их років), між «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького і, наприклад «Хазяїном» І. Карпенка-Карого — дуже велика дистанція. Я писав про це раніше і зараз не буду повторюватися (див. «На театральних роздоріжжях» 1925, стор. 21-42). Для мого сьогоднішнього завдання важливіше відзначити не те, що розгалужувало побутовий театр, а те, що замикало його в одній діялектичній фазі.

З початком XX ст. український національно-культурний процес, а разом із ним і український театр, поволі вступають в нову фазу. В ці роки Україна урбанізувалася і ліквідувала рештки февдального господарства: по селах однотипова колись (до 1861-70 року) маса сільських господарств розшарувалася на буржуазію (типу карпенківських Калиток та Пузирів) і павперів та наймитів, що виявляли себе в стихійних аґрарних рухах (наприклад, повстання 1902 року); по містах разом з фабрично-заводськими димарями підносив голову пролетаріят (1905 р.), народжувалася технічна, буржуазна інтеліґенція та богема, що з гострим сарказмом поставилися до хуторянсько-народницьких ідеалів («Українська хата» в боротьбі з «Радою»). В наслідок зазначених соціяльно-економічних процесів, українська «нація» чи «народ» губили свою хуторянську монолітність та свій «природний демократизм» і розшаровувалися на типові верстви капіталістичного суспільства.

Натурально, що за таких обставин центротяжна тенденція українського побутового театру страчувала свій сенс і натомість висувалася тенденція протилежного характеру: тенденція центробіжна, т. зв. «европеїзація українського театру». Зміст цього европеїзаторства відомий: вийти поза межі національно-обмежених тем та форм; засвоїти загальноевропейський репертуар, з його індивідуалізмом, символізмом тощо; перекинути на український кін технічні та мистецькі засоби передових буржуазних театрів. Таким чином, центробіжна тенденція українського театру на початку XX ст. була типовою ідеологічною надбудовою над буржуазною економікою в її загарбницьких, інтернаціональних прагненнях. Хуторянсько-міщанська обмеженість побутового театру за таких економічних обставин була надто реакційною,

анахронічною і раніше, чи пізніше, мусіла капітулювати під натиском «европейських форм». В українському національно-культурному процесі традиційне народництво та українофільство мусіло поступатися перед буржуазною, технічною інтеліґенцією та невід'ємним супутником урбанізму — богемою.

Першим театром, що ступив на шлях европеїзаторства, як вам відомо, був театр М. Садовського, заснований у Києві 1907 р. Але центробіжна тенденція в цьому театрі розвивалася хуторянським темпом: одна-дві европейських п'єси на сезон. Українських драматургів з европейським настановленням (В. Винниченко, Л. Українка, О. Олесь) в театрі М. Садовського теж виставляли рідко. Одною з головних причин цього повільного темпу була каса; бо нова тенденція, силою політичних обставин, не мала за собою широких суспільних шарів (буржуазія була русифікована, а міщанство кохалося в традиційному побутовому театрі і европеїзуватися не хотіло). Для европеїзаторів утворилася досить трагічна ситуація: це був буржуазний театр без буржуазного глядача, так би мовити — сухий дощ. Революція вивела український театр із цього парадоксального становища і повела його новим шляхом.

З найбільшою силою виявив центробіжну тенденцію «Молодий театр» Леся Курбаса (Київ, 1917-19). Це був, безперечно, революційний театр. Історична роля його полягала не стільки в творенні нових форм, скільки в запереченні, в руйнуванні форм традиційних і не лише українських, а часом і «европейських». Але в ідеологічних концептах «Молодого театру» було ще багато европеїзаторства в дореволюційному розумінні. В нашій пам'яті цей театр так і залишився бурхливим, талановитим деструктором, що відіграв величезну ролю, як попередник «Березоля» і радянського театру в УСРР. Далі я не буду нагадувати вам історію українських театрів радянської формації: театру ім. Т. Шевченка, театру ім. Г. Михайличенка, «Березоля» і т. д. Ця історія відбувалася на наших очах і більш чи менш відома вам. Зараз мені далеко важливіше зазначити, що український театр і на радянському етапі продовжував центробіжну лінію свого розвитку аж до останніх одного-двох сезонів. Навіть більше того: саме на ці роки (1922-26) припадає кульмінація цієї фази українського театрального життя. Адже річ не в тім, що революція дискредитувала европеїзаторство, як

ворожу їй буржуазну тенденцію «білих рукавичок». Діялектичний сенс центробіжної тенденції — в запереченні національного самообмеження, національного «самодовлення» та в застосуванні натомість інтернаціональних критеріїв і маштабів роботи. За революційних років ця тенденція не тільки не послабилася, а, навпаки, набула такого розмаху та темпу, що український театр протягом кількох років у великій мірі засвоїв чужоземні культурні надбання кількох віків. Але, надавши центробіжному розгонові українського театрального життя величезного ентузіязму та сили, революція водночас надала йому й іншу спрямованість, інший соціяльний зміст: з 1920 року український театр інтернаціоналізувався не в буржуазному, а в пролетарському розумінні. Отже, друга фаза українського театрального життя, почавшися в перших роках XX ст., продовжується мало що не до наших днів. Коли ви нагадаєте собі політичні обставини, за яких мусіла розвиватися українська культура на протязі кількох віків, то для вас буде ясно, що ця фаза не тільки для українського театру, а для цілого нашого національно-культурного процесу була неминуча: ми мусіли наздоганяти прогаяний час і почали робити це за радянських років. Натурально, що на цій фазі український театр, за винятком таких творчих одиниць як от Лесь Курбас, був театром репродуктивним, не самобутнім, та інакше він і не зміг би в такий короткий час засвоїти так багато. Саме в цьому і полягає основний сенс цієї фази, її патос, її історична покликаність та діялектична протилежність першій фазі.

Тепер ви, дорогий друже, запитаєте мене: звідки мені відомо, що ця друга фаза пережила свою кульмінацію і йде на спад? Чому я думаю, що зараз в українському театрі починається нова, третя, цебто синтетична фаза його розвитку? Про це свідчать досить симптоматичні факти нашого театрального сьогодні. Перш за все — розгубленість та безпорадність наших театрів щодо мистецького самовизначення. Л. Курбас, безперечно, мав рацію, коли запропонував на художньо-політичній нараді 1929 року не вимагати від наших театрів будь-яких «ізмів», бо така вимога, як ми бачили, приводить не до орієнтації, а лише до деморалізації. Але мені здається, що Л. Курбас дуже помиляється, коли цю фактичну сьогоднішню ситуацію (без «ізмів») підносить до принципового настановлення радянського театру. На мою думку, ця стандартизація чи

уніфікація говорить лише про те, що театр дійшов якогось завершення, зупинився перед якимсь новим етапом і далі мусить початися чергова «деструкція» і нові барикади на театральному фронті. Не менш симптоматичним фактом є також рішуча орієнтація українських театрів на сучасну національну драматургію. Ще зовсім недавно репертуар більшости наших театрів був не український, а українізований, цього ж сезону в «Березолі», наприклад, майже зовсім немає перекладних п'єс. *Цей факт яскраво свідчить, що центробіжна фаза лишилася в минулому, український театр переходить на нову фазу. А хіба не симптоматичним був виступ М. Хвильового на театральному диспуті 1929 р., коли він говорив, що зараз «справа в утворенні н а ц і о н а л ь н о г о* (*цебто українського формою і пролетарського змістом*) *театру» і що такий театр можна утворити лише з допомогою у к р а ї н с ь к о ї драматургії?* («*Радянський театр*», *1929*, No. 2-3, *стор. 95*). *Інша річ чи усвідомила ці завдання українська драматургія, чи справляється вона з ними. Але тут ми вже переходимо від симптомів нової фази до її діялектичного змісту та чергових завдань української театральної культури, що виникають з наших попередніх міркувань.*

На третій фазі український театр мусить синтезувати діялектичну протилежність двох попередніх фаз, цебто дати в національних українських формах інтернаціональний пролетарський зміст. Ця популярна зараз формула в нашому аспекті набуває, поперше, історичного виправдання, а, подруге, виразнішого та глибшого змісту. Річ у тім, що вищенаведена формула дуже неясна в першій своїй частині: що таке національна форма в театральній роботі? Декому здається, що це — традиційні форми етнографічно-побутового театру доби М. Кропивницького і тоді або радіють з такого повороту до «щиро-українських» форм, або обурюються і кричать про реакцію, про міщанську загрозу. Алеж ви, друже мій, мусите знати, що в діялектичній синтезі ніколи не повторюється зміст попередніх фаз. Отже, про реакцію, про ґальванізацію музейних експонатів на новій театральній фазі не може бути мови. Національна культура виявляється в етнографічно-побутових формах лише на примітивних ступенях. В добу Дніпрельстану, тракторів та колгоспів такі форми можуть зустрічатися лише як пережиток, у найглухіших провінціяльних закутках. В

сучасному радянському театрі національна форма мусить виявлятися не стільки в одмінних, зовнішніх ознаках, скільки в самобутності тематичних комплексів, ф і л о с о ф і ч н и х к о н ц е п т і в, мистецьких типів та масок. В цьому розумінні театр «Березіль» і драматург М. Куліш на сьогодні дають найбільше наближення до національних форм, цебто переступають поріг нової фази. (З іншого погляду, як вам відомо, Кулішеві п'єси мені не подобаються).

Таким чином, мистецька культура нашого театру на новій фазі життя його мусить розвиватися під знаком національної форми (в зазначеному розумінні). Чи означатиме це стилеву однотиповість театру наступних років? Чи можна разом із Л. Курбасом чекати на «стилістичну уніфікацію» цієї доби? Я переконаний у протилежному: мені здається, що уніфікація стилю на високому мистецькому рівні неможлива і що «національна форма» нашого театру на новій своїй фазі буде виявлятися й розвиватися саме в боротьбі різних стилів та жанрів, цебто в мистецькому самовизначенні окремих театрів. Певна річ, що на радянському ґрунті навряд чи утвориться та вакханалія «ізмів», що характерна для сучасного буржуазного мистецтва. Але заперечувати можливість будь-яких стильових розходжень та змагань — це значить заперечувати нормальний розвиток стильової культури. Мені здається, що Л. Курбас неясно висловив свою думку, переходячи від сучасности до тих прогнозів, що «дискусійні і для їх автора». Отже, до чергових завдань театральної культури нашого часу я зараховую також і мистецьку диференціяцію наших театрів. Але ця диференціяція мусить відбуватися не в деклятаривний спосіб, як то робиться за наших днів (таким чином лише профанується та дискредитується самий принцип «ізму»), а шляхом довгих та впертих експериментів, шляхом визначення своїх методів роботи, своїх жанрових уподобань.

До речі, щодо театральних жанрів. Жанр, як ви добре знаєте, — це не стиль, це лише окрема ділянка в застосуванні будь-якого стилю до реального життя. Але кожен стильовий напрям робить наголос на певному жанрі: клясицизм і трагедія, романтизм і мелодрама, натуралізм і побутова комедія, імпресіонізм і настроєва драма, і т. д. Часом боротьба стилів загострюється та конкретизується саме в боротьбі різних жанрів. Ось, наприклад, в театрах РСФРР сьогоднішня боротьба формальних течій (з одного

боку — реалізм, з другого — конструктивізм та футуризм) досить виразно концентрується навколо драматургічних жанрів: на одному боці — побутова та психологічна драма (Кіршон, Ромашов, Треньов і багато інш.), на другому — ґротескова сатира та трагедія (Маяковський, Сельвінський, Безименський). Мені здається, що в мистецькому самовизначенні та стильовій культурі наших театрів жанри також відіграють чималу ролю. *На сьогодні наша драматургія, і ще більше наша критика, відзначаються дивовижною жанровою неписьменністю.* (*Колись я, може, напишу вам про це цікавий фейлетон*). *Ліквідація цієї неписьменности мусить бути за наше ударне завдання, бо не можна ж говорити про якусь мистецьку методу чи стиль, не розуміючи природи жанру.*

З жанровою культурою нероздільно пов'язується й те завдання, що його не раз висловлював драматург М. Куліш і дехто з російських драматургів та критиків, а саме: від газетно-злободенних тем та сюжетів, що дають драматичну продукцію лише на поточний сезон, піднестися до речей епохальних, що не відбивали б окремих фактів та подій життя, а давали б філософічну суть доби. Таке прагнення не тільки диктується великими завданнями доби, а кориниться і в природі справжньої драматичної творчости. *Недарма, ще Гофман казав, що «не можна бути драматургом, коли не маєш хисту бачити в окремих життєвих явищах не ізольовані та незалежні речі, а лише речі, що виникають із загального життєвого ладу і глибоко пов'язані з цілим його механізмом». Піднестися на такий ступінь — це, справді, одно з найповажніших завдань театральної культури наступних років. Певна річ, що для виконання такого завдання драматурги мусять, насамперед, органічно ув'язатися з ґрандіозним соціялістичним будівництвом радянської доби.* Коли для п'єс односезонок досить самого спостереження поточних подій, то для п'єс капітальних чи епохальних цього замало: для цього потрібний органічний зв'язок автора з тими силами, що визначають соціяльний та філософічний зміст доби, що творять її історію. Опріч того, коли мова мовиться про речі епохальні, то треба також мати на увазі, що цього питання не можна в належний спосіб ні поставити ні розв'язати поза питаннями жанру та стилю. *Ю. Баб мав рацію, коли зазначив, що «форма, самобутність та вартість драматичного твору завжди визначаються лише технічними засобами, що з допомогою їх мистецькі обра-*

ни говорять та діють перед нами». Таким чином поважне завдання — посунутися від речей злободенних до речей епохальних — пов'язується з технічною культурою драматурга і перш за все з культурою жанровою.

Так, на мій погляд, розв'язується питання про театральну орієнтацію наших днів, так накреслюються цією орієнтацією чергові завдання театральної культури УСРР. Не знаю, чи задовольнить вас, мій дорогий друже, моя позиція, чи ні, але певен, що вона примусить вас серйозно задуматися над нашим театральним сьогодні. Саме в цьому й бачу я головний сенс нашого листування. Взагалі вам, як молодому режисерові, треба думати, багато й серйозно думати. Ваша ґенерація, що виховується за радянських умов, не може робити того, що робить сучасна українська режисура (за дуже малим винятком). Я певен, що ви матимете справжню орієнтацію, справжнє настановлення в своїй театральній роботі і не будете замінювати його пристосуванням до окремих осіб та випадкових ситуацій. Я певен також, що ви матимете науково-побудований світогляд та мистецькі переконання і «з огляду на обставини» не будете фальсифікувати «ізмів», не будете спекулювати на політичних гаслах, на демонстративних числах тощо. Отже: хай живе молода режисерська ґенерація з твердою радянською орієнтацією і хай загине — примітивізація, фальсифікація, деморалізація!

«Радянський театр», ч. 1-2, Київ. — 1930, стор. 40-46. Курсивом набрані ті місця статті, які вилучено цензурою у зб. Якова Мамонтова «Театральна публіцистика» (Київ, «Мистецтво», 1967).

ПЕТРО РУЛІН

«БЕРЕЗІЛЬ» В РОКАХ 1922-1932

Стаття Петра Руліна подається в скороченні. Тут публікуються лише ті частини, що стосуються історії «Березоля». Автор окреслює його історію глибоко й систематизовано і уважає «Березіль» за театр високої формальної культури. В такому сенсі провадиться історія діяльности «Березоля» аж до вистави «Народнього Малахія» М. Куліша 1928 р. Але тут, під тиском обставин, автор уважає, що вистава спричинила відрив і ізоляцію «Березоля» від «пролетарської громадськости», розгублення перед масами. В той час проклямується п'єсу І. Микитенка «Диктатура», як п'єсу цілком суголосну основному політичному моментові — ліквідації куркуля, як кляси. Проте автор стверджує, що вистава «Народнього Малахія» блиснула надзвичайною неперевершеною майстерністю, що вистава «Диктатура» в «Березолі» є найкращою виставою в Радянському Союзі за п'ять років, що гаряча атмосфера театрального диспуту 1929 р. унеможливила випростання «Березоля» і що сама «Диктатура» Микитенка, як п'єса, не робить певного формального етапу й написана натуралістичною методою та є наслідуванням драми М. Куліша «97». Треба віднести до сміливости автора теж і те (і це в час появи «Диктатури» Микитенка), що він стверджує уніфікацію українського театру, примат драматурга в ньому та пасивність режисерської думки.

(...) 1922-1923 роки були періодом дуже змістовним на організаційні події в театральнім житті України. На день Паризької комуни засновується Мистецьке об'єднання «Березіль», майже на той час падає одна з фортець традиційного театру — Народній театр, у Київському Троїцькому домі засновується театр ім. Заньковецької, що взяв настановлення на чисту й серйозну реалістичну роботу, виїздить у «безтерміновий відпуск» із Києва театр ім. Шевченка, велику роботу провадить на Донбасі театр ім. Франка, відкриваючи там, де знали тоді тільки російські і «малоросійські» халтурні колективи, «Америку» нового

українського театру, доводячи, як висловився один рецензент, що «не горілкою одною живий український театр». Та й справді, ґастролі театру Франка на Донбасі були величезної ваги політичним чинником. Показуючи правдивість національної політики комуністичної партії, ці ґастролі стали на допомогу українізації, що саме тоді робила свої перші кроки. Внаслідок своєї роботи театр Франка здобув червону столицю й на кінець 1923 року відтискує з тепло насидженого місця синельниківську драму — отже, проходить низка подій, що цілком виразно покладає межу дотеперішнього стану мандрів та безперспективного існування. Щоправда, господарчу базу театри набули не скоро й ще кілька років покуштували тут лиха, але важливий був той момент, що театри почали накреслювати собі певні завдання, жити за певною, бодай іноді й дуже обмеженою програмою.

«Березіль» заговорив відразу досить відмінною від «Молодого театру» мовою, дарма, що бракувало їй цілковитої чіткости. По кількох роках роботи Лесь Курбас визначав шлях «керуючої групи»* *як відображеного українського націоналізму,* від дрібнобуржуазної ідеології українського інтеліґента до чіткого марксівського світогляду передового пролетаріяту («Культура й побут», No. 14, 1925). Щоправда, важко говорити про «чіткий марксівський світогляд» тієї доби у «Березолі», як і всього театрального фронту Союзу, коли у свідомості мистецької інтеліґенції тільки падали підвалини ідеалізму й коли цілком природні були численні помилки, але наведене формулювання визначало загальну політичну скерованість «Березоля». Напружена праця над усвідомленням і формулюванням мистецько-ідеологічної плятформи провадилась і далі. Спромігшись на власний друкований орган, театр умістив у ньому провідну статтю Курбаса, де зазначалось: «„Березіль” не догма, «Березіль» — рух, і коли він ним перестане бути, заперечить своїй назві, взагалі перестане існувати». Щоправда, ці твердження свідчили більш не так за напрямок, як за темперамент цього мистецького об'єднання, але й ця деклярація з'явилась уже після цілого року практичної роботи. Початок же «Березоля» визначений був не так деклняраціями, як виробничою працею — аґітками — «Жовтень» (1922, *Жовтневі свята*), «Рур» (1923, *роковини Червоної армії*), що з'явились, звичайно, вже запізно, адже ж одгуркотіла грома-

* Треба, звичайно, мати на оці «молодотеатрівців» — П. Р.

дянська війна й на черзі стояли вже складніші мистецько-політичні завдання. А втім, оці перші дебюти «Березоля» були прегарною синтезою набутого у найрізноманітніших попередніх театральних експериментах досвіду. Обидві яскраві, соковиті, вони добре доходили до того робітничого й червоноармійського глядача, на якого були розраховані. А червоноармієць не був випадковою на той час для «Березоля» постаттю. Дуже характерним є, що за тієї доби оздоровлення радянської валюти, коли фінbackgrounds органи мусіли так скупо розраховувати кожного карбованця, що його відпускали установам, і коли «Березіль», набувши дуже швидко голосного реноме, ширився з кожним тижнем, коли в наслідок цього він дійсно дуже скоро став великим об'єднанням, до якого увіходило десь 300 чоловік, для утримання яких звичайно бракувало коштів, — саме Червона армія першою прийшла на допомогу «Березолеві», підтримуючи його частками своєї харчової пайки.

«Березіль», власне, був не театром, а «мистецьким об'єднанням», що до нього входило кілька «майстерень». Три з них працювали в Києві, одна в Білій Церкві, ще дві — на селах. Згодом заснувалась майстерня «Березоля» в Одесі. Але головною ознакою роботи «Березоля» була глибока й систематична навчальна праця. Майстерняки вперто тренували своє тіло, проходили систематичну працю з виховання актора, слухали різноманітніші лекції. Скоро постали й різні творчо-методологічні осередки — режштаб, клюбна станція, станція НЕПу. Оця ось вперта й гарячкова праця й була найхарактернішою ознакою молодого мистецького об'єднання, і потреба її була очевидною не тільки для свіжої молоді, що до театру вступила, ще й для акторів з поважним стажем та досить широко вже відомими прізвищами, що перейшли на роботу до «Березоля». Отже, був із березільця перш за все учень, який твердо затямив, що шлях до створення нового, дійсно-таки радянського, театру лежить через довгу й систематичну підготовчу роботу.

Зате й наслідки її скоро далися взнаки — у виставі «Газ» [Ґ. Кайзера] майстерняки, що їх більша частина лише за рік перед тим потрапила до рук Курбаса — виявили дуже високу формальну культуру, надзвичайне вміння володіти своїм тілом, добре пов'язувати його рухи в ті складні й незвичні мізансцени, які побудував у цій виставі Л. Курбас.

Не випадково підійшов Курбас до Кайзера. Уже року 1918 він зазнайомився з творами німецьких експресіоністів

і на нього велике враження справило те, «що об'єднує в одну назву молодих німців, — це дике, незагнуздане, молоде і при тому загальне стремління до чину, потрясає всесвітом...», «відчування нового чоловіка без особливого «milieu», «поривання з усякими традиційними естетичними умовностями». (Лесь Курбас, *Нова німецька драма.* «Музаґет». Київ, 1919, стор. 117). Курбасові та об'єднаній коло нього групі мистців, що зрозуміли нарешті велетенське дихання Жовтня як широкого розгону руїнницьку й саме тому творчу роботу, ота експресіоністична форма драми була найбільше спорідненою. У ній вбачали вони розрив із мрійництвом, з хуторянським — у кращому разі, — споглядальницьким ставленням до життя та покликаних ним проблем; отже, історія з катастрофою на заводі, після якої робітники не хотіли братись до роботи, аж поки не захопив їх вольовий заклик інженера, була б суголосна основним (в абстрактному розумінні автора вистави) завданням відбудовчої доби, коли б не вірно за автором додержана п'ята дія, потрібна задля того, щоб можна було Кайзерові довести свою думку про шкоду машинізації. Щоправда, Курбас певною мірою паралізував оцей кінець п'єси, увівши заключну мімічну інтермедію — «машина», але цього було, звичайно, замало. Суперечність самого експресіонізму далась виразно взнаки, як тут, де типово для інтеліґентського бунтаря пасував актор перед складністю поставленої теми, так і в окремих моментах, що виразно відгонили властивими більшости драматургів експресіонізму моментами містицизму.

Важко було б, проте, сподіватись більших ідеологічних зрушень від першої серйозної роботи молодого театру, що допіру лише ставав на нові світоглядні рейки. Вистава була корисна як загальним своїм тонусом творчої бадьорости, так і виключною формальною витриманістю — особливо в організації масових сцен на ритмі, коли ввесь колектив обертався в слухняну пластичну масу, так само як і в побудові всієї вистави на засадах синтетичного театру, де й просторове й музичне виформлення було скероване до однієї мети. І оця то формальна досконалість вистави була яскравим показником сил і потенцій цього театру за відбудовчої епохи. Вона виразно говорила й про ті широкі можливості, які відкривались перед українським мистецтвом у рамцях радянської дійсности, коли раз-у-раз міцніше заплíднювалась нова змістом свідомість колишніх естетськи настроєних робітників українського театру.

«Газ» здобув безперечний успіх «Березолеві», хоч багатьох він більше приголомшував, аніж давав цілком зрозумілі думки. Виїзд майстерні з цією виставою до Харкова, де доперва гостювали шевченківці, яких було досить, щоб здивувати місто (та тоді працював там лише один Народній театр, далеко не першого ґатунку), а згодом театр ім. Г. Михайличенка, спричинився до деяких гострих сутичок і дискусій про те, який театр стоїть на правдивім шляху. На той час припадає знайомство керівної групи «Березоля» з лівим російським театром. «Було б наївним думати, — писав згодом Л. Курбас, — що перше зіткнення з багатим традиціями російським театром, з продукцією революційної театральної Москви, могло зостатися без наслідку для колективу, що в провінціяльних обставинах української дійсности, без допомоги спеціялістів усяких ділянок і в різкій* антитезі традиціям національного театру, на плечах одиниць вивозив театральну революцію на Україні. Вплив торкнувся мистецької ідеології і взагалі приспішив деякі процеси» («Культура й побут» ч. 14, 1925).

Сезон 1923/24 року дав чимало нового в чільних на тоді українських театрах. Стабілізація НЕПу викликала підсилення міщанської реакції в театрах. «Увесь останній рік, — писав на шості Жовтневі роковини Р. Пельше, — минав у боротьбі з пахущим трійлом пишноцвітного букета владарів ще недавньої минувшини» («Література, наука, мистецтво», додаток до «Вістей», ч. 5, 1923). І молоді революційні театри намагаються дати рішучу відсіч тому ворожому намулові, що вливався неминучо в мистецьке життя за обставин НЕПу. М. Терещенко дав у театрі ім. Михайличенка дві яскраво сатиричні вистави — одну антирелігійного змісту («Карнавал»), другу («Універсальний Некрополь») — присвячену оглядові недавно минулих подій на Україні та Заходу. Підготовлені лябораторними вправами на буфонаду, обидва ставлення визначались яскравим тяжінням до ґротескового малюнка, до сатири великими мазками. Регіт звучав у них голосний і дужий. З формального боку ставлення свідчили про певний відхід від акцентування самої-но колективної акції, чим захоплював театр за попередніх етапів свого творчого шляху.

В Одеській майстерні «Березоля» (під керівництвом С.

* У передруку цієї статті у кн. Петро Рулін «На шляхах революційного театру» (Київ, 1972) слово «різкій» перемінено на «різній» (стор. 62).

Бондарчука) з'являються антирелігійні ставлення — «Чудотворці» (реж. Бондарчук) і «Царі» (за Шевченком, реж. П. Долина). Складніший був плян вистави «Нові ідуть» (режисер Лопатинський) у «Березолі», де поруч із яскраво поданими в окремих епізодах плякатами розроблена була, нехитра своїм змістом, аґітка.

Але обставини нової економічної політики не були, так би мовити, пасивні щодо театру; вона ставила свої вимоги, і театри українські повинні були насамперед розв'язувати дуже болісну задачу про опанування глядача. Перших років після Жовтня, за доби воєнного комунізму, цієї проблеми не існувало; театри виповнювали червоноармійці й міські робітники, що в масі своїй майже зовсім не були знайомі з театром, і тому сприймали виставу як видовище, не піддаючи її ще гострій критиці. НЕП з його госпрозрахунком, а відтак і невеликою смугою пільгових місць для робітників, утворював обставини, через які основний контингент глядача становили радянські службовці й непманські елементи, *що саме тих років, енергійно наживлялись. Ставлення ж цього глядача до українського театру було по зрусифікованих містах вперто упереджене,* ці шари воліли колишнього «малоросійського» театру, дещо припускали з европеїзованого репертуару, але й тут думали лише порівнянням з театром російським. Коли ж траплялись такі акти, як перехід театру ім. Франка в Харкові до синельніківського театру або «Березоля» в Києві — до соловцовського — яскравий вияв того значення, якого надавала влада розвиткові саме українського театру в умовах розгортання національного й разом із тим соціялістичного будівництва, — то опір цього глядача набував особливої сили, через що й повинен був театр робити надмірні зусилля, щоб, даючи раз-у-раз нові речі, притягти глядача в такий спосіб не так якістю, як кількістю своєї продукції. (...)

Становище українських театрів у провінції було дуже складним — і знову-таки через цю ж таки, нерозв'язану за тих умов, проблему глядача. Театрам доводилось нашвидку перебігати від одного ставлення до другого. І тільки коли театри спромогались на деякі тоді ще спроби організовувати глядача й притягати до себе широкі робітничі маси (театр ім. М. Заньковецької в Кременчузі, Миколаєві), справа мінялась.

Важко стояла справа з глядачем і в Києві. До змальо-

ваних вище обставин приєднувалась і безперечна важкість перших експериментальних спроб «Березоля»; вони іноді скорше дивували широкого глядача своєю мистецькою довершеністю, аніж лишали по собі цілком чітку концепцію. Так було з «Машиноборцями» і з «Людиною-масою» [Е. Толлера], і навіть з «Макбетом» [В. Шекспіра], — виставою, яка може перша з усіх березілівських [вистав] давала матеріял для великих ролей, в яких дійсно й відзначились актори І. Мар'яненко (Макбет) і Л. Гаккебуш (леді Макбет) надзвичайно виразними й чіткими рухами.

Проте трохи раніше виявив «Березіль» змогу, синтезуючи свої попередні художні надбання, давати ставлення, що як своїм цілевим спрямуванням, так і способами його здійснення дійсно-таки доходили до широких мас пролетарського глядача. Великим завоюванням, типовим дійсно-таки лише Жовтневому театрові, з'явилось у «Березолеві» поняття цілевого настановлення (що, до речі, незалежно одне від одного, з'явилось з різними варіянтами і в практиці Мейєрхольда та Піскатора), свідоме розуміння не тільки того, задля чого саме робиться вистава, але, в зв'язку з тим, і свідоме побудування всього кістяка вистави, свідоме користування з окремих ділянок театральної фактури, поняття, яке в скерованості театру до синтетичної форми набирало особливого значення в практиці театру.

Оця от творча активність ставила, звичайно, свої виразні вимоги й до матеріялу роботи; українська ж та й російська драматургія була на ті часи надто слабка, щоб її можна було використовувати в театрі, який хотів не тільки розважати публіку революційним шумуванням, але й міцно вдарити по ворожих ідеологічних рештках. Зрозуміло тому, що примушений був «Березіль» стати на шлях творення власного репертуару, тим більше, що і в попередніх ставленнях накладав режисер досить помітно свою руку на авторський текст.

«Джіммі Гіґґінс» взагалі можна вважати за найбільшу роботу «Березоля» тих часів. Л. Курбас інсценізував Сінклерів роман, яскраво провівши в своїй роботі основну думку, що в імперіялістичній війні справжніми ворогами були не нації в цілому одна до одної, а капіталісти й робітники. Це підкреслювало й витримане конструктивне оформлення, що, йдучи певною мірою від розташування домків (mansiones) у середньовічному театрі, надзвичайно вдало розбило сцену на два пляни: ззаду на високих трибунах розташовані були символізовані держави, спереду

відбувались сцени, в яких брали участь робітники. Майстерна гра головного персонажа — Джіммі (Бучма, Гірняк), надзвичайно економні й міцні способи виразу інших акторів, а головне близькість і зрозумілість самої теми п'єси — все це зробило з «Джіммі» чи не найпопулярнішу виставу театру, завоювавши віднині йому міцну симпатію робітничого глядача.

У тому ж напрямку — конструктивне оформлення сцени, максимально доцільний експресивний рух актора, що остаточно порвав з усякими рештками натуралізму в своїй практиці, обережне й цілеспрямоване використовування музики, як способу, що розкриває зміст ситуації, навіть та ж таки урбаністична тематика — так була зроблена й п'єса «Секретар профспілки» (реж. Б. Тягно) за Лерой Скоттом. Основна думка п'єси, скерована на викриття дійсної суті жовтих профспілок, прекрасно доходила до глядача й правила йому за лекцію профграмоти в образах, що її сприймав він легко й що позначалось у його пам'яті виразно й чітко.

Такі вистави, як «Джіммі Гіґґінс», «Секретар профспілки» йшли звичайно наперекір основним тенденціям публіки часів НЕПу, скеровані виразно до пролетарського глядача, вони продовжували ту гостро-аґітаційну лінію, що властива була театрові доби військового комунізму й що на неї годі не спромоглись іще ніякі театри, ні українські, ні російські (за винятком робіт Мейєрхольда — «Містеріябуф» [В. Маяковського] і «Зорі» [Е. Верхарна]). Щоправда, навіть і ці вистави були вже складніші, аніж плякатний стиль аґітмистецтва, та й сам успіх «Джіммі Гіґґінса» великою мірою пояснювати слід тим, що пощастило розкрити глибину переживань центральної постаті цієї вистави.

Проте вже наступний сезон — 1924/25 — був у всіх чільних українських театрах виразно позначений вимогами нової економічної політики, що зовсім не визначало капітуляційної лінії театру, але що говорило про врахування вимог часу; у цих обставинах деяким театрам щастило зберігати свою основну лінію, деяким доводилось здавати свої позиції.

Театр «Березіль» за сезон 1924/25 дав дві роботи, що яскраво обернуті були обличчям до нових завдань. Це переробки клясичних українських речей — «Пошились у дурні» Кропивницького (ставлення Ф. Лопатинського) й «За двома зайцями» Старицького (ставлення В. Василька). Оцей поворот до старих українських речей був не випад-

ковий; на той час існував у Харкові так званий Народній театр, що живився майже самим традиційним матеріялом; виступає нерідко в Києві в халтурному оточенні в своїх знаменитих ролях П. Саксаганський, дивуючи надзвичайною довершеністю й разом із тим свіжістю свойого акторського малюнка. Виставам з його участю забезпечений був аншляґ, і це породжувало думки про використання цього останнього могікана українського традиційного театру. Поставали такі наміри не тільки серед різних обивательських верств буржуазії, — ті не так думали, як бурчали й ремствували, що «забороняють» гордощі національної культури, — думка про потребу своєрідної реставрації «побутового» театру знаходила своїх прихильників і серед радянського активу. Забувалось при цьому, однако, що славетний корифей спроможний був тільки на майстерне віддавання своїх давніх ролей, а не на справжню діяльну режисерську роботу, забувалось, що був це проводир без армії, бо все життєздатне серед українського акторства давно вже знайшло собі працю у радянських театрах, *забувалось кінець-кінцем, що й традиційний репертуар цього «побутового» театру тільки в ранніх своїх творах відбивав дрібнобуржуазне опозиціонерство, дуже скоро перейшовши під впливом загальної еволюції епігонів українського нереволюційного, а ліберального народництва та під спеціяльним тиском цензури — до досить таки мирних малюнків села, переважно у сфері родинної тематики.*

А втім, певний рух за традиційний український театр був фактом, якого не можна було нехтувати, над яким слід було замислитись. Отож і прийшла думка врахувати безперечну сценічність українських клясичних п'єс і використати її проти неї ж самої. Цікаво, що протягом одного сезону з'являються аналогічні спроби як у «Березолі» (згадані вище ставлення), театрі ім. Михайличенка («Сорочинський ярмарок»), так і в театрі Франка («Вій»). Найгострішою — саме в розумінні деструкції — була безперечно робота Лопатинського над «Пошились у дурні». Замість привабних левад — циркова застережна сітка, замість романтичних дівчат — гостра пародія як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні своєю мальовничістю побутові костюми. І до того ж — сатиричні малюнки неґативних рис сучасного села, що, може, через цирковий ексцентричний плян нікого гостро не дошкуляли, а втім були на ті часи не тільки доречні, але й становили певну новину в українському театрі.

Близькою своїм напрямом була й наступна сатира в «Березолі» «За двома зайцями» (реж. В. Василько), дарма, що трохи згладжено в цій виставі гострі кути ґротескового малюнка, дарма, що досить виразно звучав у деяких постатях комплекс побутових рис, — уся вона була значно конкретніше скерована проти неґативних явищ доби НЕПу, що їх тоді гостре око могло помітити. Цими виставами, якщо додати до цього ще й «Шпану» (текст В. Ярошенка, реж. Я. Бортник) — «огляд-ексцентріяду» і обмежується сатирична лінія у роботі «Березоля». Кожне з цих ставлень мало свої особисті, йому-но властиві формальні риси, але й усі вони мали дещо спільне у своїх виразових засобах: при слабкому літературному тексті промовляла вистава гострим рухом актора, що виявив свою надзвичайну майже акробатичну вправність ще в «Пошились у дурні». Нові спроби музичного оформлення, що в деяких виставах практиковано (шумова оркестра, робота Л. Ентеліса), яскраві й промовисті строї (В. Шкляєв), низка розважливих сценічних трюків — усе це робило з цих вистав видовища, що приваблювали широкі верстви глядача, промовляючи до нього як сатиричним змістом, так і загальним мажорним своїм тоном. Звичайно, то не була така в'їдлива сатира, на яку спромігся, приміром, російський драматург Ердман у «Мандаті», і якої потребував тодішній час.

Одною із характерних ознак театрального життя доби НЕПу є широка різноманітність репертуару театрів, що мусіли ні на хвилину не забувати про потребу притягати до себе глядача; то й поза тим театри випробували різні шляхи, не знаючи, куди саме слід зорієнтувати свою роботу в нових умовах. Отже й бачимо в «Березолі» поруч із «Шпаною» [В. Ярошенка] «Комуну в степах» Куліша, «Жакерію» Меріме й «Напередодні» — ювілейна до подій 1905 року вистава-шкіц до майбутнього «Прологу». Трагічна епопея «Жакерія» (ставлення Тягна) була з багатьох поглядів знаменна вистава. Історична тема її, розповідаючи про невдале селянське повстання, звучала дуже зрозумілою аналогією до згадуваної з приводу ювілею революції 1905 року. Виразно й чітко поданою думкою «Жакерія» нагадувала кращі вистави попереднього «Березоля», а втім, вона ховала в собі риси нові для практики цього театру, зате співзвучні вимогам нового моменту. Не поступаючись жодним принциповим моментом, ставлення дечим ішло назустріч вимогам пролетарського глядача, який за цієї доби хотів не такого вже гострого сценічного малюнка, а хотів

емоційного зафарблення подаваним іще за свіжою традицією схематично персонажам. Оці ось риси й можна було виразно бачити в постатях Жака (А. Бучма), Сірого Вовка (П. Шагайда), Ізабелли (В. Чистякова), блазня (Б. Балабан). Якщо ж додати до цього дотепне, в принципах, якщо можна так мовити — конкретизованого й «пом'якшеного» конструктивізму подане художнє виформлення, дещо навіть естетичне, — то й матимемо загальне обличчя цієї надзвичайно цінної вистави, що не тільки припала до вподоби основному ядру березолівського глядача, але й переконала деякі елементи з байдужих до «Березоля» шарів суспільства. Важливо відзначити, що саме цього сезону якось раптом стало очевидним зростання березолівського актора; наслідки послідовної й упертої учби давалися взнаки: Бучма, Гірняк, Крушельницький, Сердюк, Шагайда, Чистякова, Балабан, Титаренко, — не кажучи вже за Мар'яненка і Гаккебуш, що реконструювались у новому для них театрі, — усі вони помітно впадали в око глядачам, з кожною виставою подаючи їм нові й несподівані риси своєї майстерности. (...)

Одним із важливих організаційних заходів був перевід з Києва до Харкова театру «Березіль», а театру Франка на його місце. Це не означало, звичайно, що мистецький напрямок «Березоля» був визнаний за найправдивіший; ідучи за тими вказівками, що їх дала *настанова* ЦК ВКП(б) про *художні напрямки в літературі,* про те, що «партія повинна висловлюватись за вільне змагання різних угруповань і течій», НКО віддав певну перевагу «Березолеві», вважаючи, що «театр «Березіль» є найдосконаліша й найпередовіша і по репертуару, і по техніці, і по напрямку театральна одиниця на Україні» (Із розмови з завід. Управління політосвіти т. Озерським. — «Культура й побут», ч. 39, 26. IX 26). Невпинне й невтомне шукання нових шляхів, прагнення до невсипущого піднесення своєї художньої кваліфікації було ґарантією плідної роботи в напрямку створення стилю пролетарського театру. (...)

«Березіль» зрозумів своє завдання в суто культурницькому пляні — змагатися далі проти міщанських тенденцій у театрі, проти примітивного «европеїзму», психологізму, та й взагалі виборювати ширший пляцдарм для українського театру. Перший виступ «Березоля» в Харкові зазнав невдачі. Глибоко задумане ставлення «Золотого черева»

[М. Кроммелінка], що мало на меті показати здичавіння буржуазної Европи, пущене було в напіввиготовленому вигляді і не дійшло до харківського глядача, який аж ніяк не захотів сприйняти притаманне тому етапові «Березоля» намагання ліпити образи, відбиваючись від виразної звірячої маски. Опинившись у скрутному стані, «Березіль» використав єдиного стороннього йому режисера В. Інкіжинова,* який зумів поставити «Седі», значно поглибивши п'єсу проти інших театрів (а далі й зовсім новий для «Березоля» жанр — оперету «Мікадо» [М. Йогансен та Остап Вишня за Сюлліваном]), — легку й злободенну разом з тим виставу, якій судилось — така вже була трагічна іронія — стати найрепертуарнішою річчю «Березоля». А поміж іншими справами дав «Березіль» одну із надзвичайних своїх робіт. — «Пролог» — низку надзвичайно глибоких картин з доби першої революції з образами Побєдоносцева (М. Крушельницький) й Миколи II (Й. Гірняк), відданих без найменшого шаржу, але з тою максимальною історичною правдивістю, яка для цих ганебної пам'яті героїв була гіршою за всякий шарж.

Певна розгубленість театрів України перед новими завданнями давалася взнаки досить виразно саме в тому, що провідною ділянкою театру стає репертуар, і саме його безпринциповістю визначається й художня безпринциповість театрів. Минула доба, коли погоду в театрах робили формальні принципи вистави: з'ясовується це певною мірою тому, що вичерпані були способи умовного театру, що, розквітнувши на плідному ґрунті Жовтневої революції, більш чи менш удало служили завданням аґітаційного театру. А з другого боку, підходили театри до свідомости, що наголос слід робити на тих ділянках фактури, які можуть правити за найбільш надійні провідники ідейного змісту, саме того, що мусіло зайняти чільне місце в театральній культурі пролетаріяту.

Але тут не допомогла ще українському театрові теж молода віком, але ще менше досвідчена драматургія радянських авторів. Після такого яскравого злету, як «97» Куліша та блідішої його ж таки п'єси «Комуна в степах», довгий час не з'являлось на українському та й на російському також терені творів, що могли б задовольнити високі вимоги революційного українського театру, що

* Згодом здобув досить широкі відомості як чільний актор фільму «Нащадок Чінґіс-хана».

прагнув до вистави великого стилю. «Перші хоробрі» визначили себе в українській літературі переважно поезіями, згодом новелями. І тільки поволі підходили їх наступники до великих полотен повісти й драми. Треба, проте, визначити, що не пішли театри назустріч творчим потенціям молодої радянської літератури, не зуміли притягти її до себе й тим піднести її спеціяльну, а часто й загальну кваліфікацію. І коли почали міцніти пролетарські традиції в радянській літературі, театри не підхопили цього зростання й частенько залишались під впливом інших галузей мистецтва, що увіходили як навід'ємна частина до реконструйованого формально театру — музичного й декоративного оформлення, де творчі питання були ще менше розроблені й традиції різних напрямків були міцніші.

Проте справа стояла тут не гаразд. І не тільки на Україні, але й у Росії, де театральне життя буяло безмірно різноманітніше. І недаремно незадовго до десятиліття Жовтня скликана була в Москві Всесоюзна партнарада в справах театру, яка констатувала, що попри всі величезні успіхи радянського театру, вони ще в багатьох ділянках абсолютно не задовольняють тих вимог, що їх мав право пролетаріят театральному мистецтву на той час ставити.

Отже, і починається тоді активізація театральної політики, що з кожним роком набувала все більш і більш виразного обличчя. (...)

Протягом сезону 1927/28 року розпочався процес, що зростав і далі з кожним роком: робітничий глядач відвідував театр цілими колективами, давши в такий спосіб велике заповнення глядної залі та змінивши разом із тим її вигляд.

І що далі, то більше активізується роля пролетарського глядача. Він не тільки сприймає виставу, але й диктує свої смаки й художні вимоги, воліючи брати ту чи іншу річ, робітництво скеровує театри на певний шлях, примушує їх шукати такого змісту й таких форм, які цьому глядачеві були б не тільки зрозумілі, але й потрібні.

Це відкривало театрам цілком нові матеріяльні й художні перспективи, і т. М. О. Скрипник, даючи на нараді директорів українських театрів тверді директиви щодо керування театрами, цілком виразно зформулював свої вимоги: «Нам треба добути, завоювати такого глядача, таку масу глядачів, щоб можна було за цілий сезон ставити лише 5-10 постановок. Мати обмежену кількість постано-

вок, але виготувати їх як слід, обточити так, щоб дійсно це була нова художня постановка — це значить давати підвищену якість їх і дужче впливати на маси» («Твори», т. V, стор. 116). Цим шляхом, в основному, пішли з того часу українські театри, хоч і акцентували вони переважно першу половину директиви — іноді досить успішно організовували глядача, і значно менш звертали уваги на якість подаваної цьому робітничому глядачеві продукції. (...)

На кінець сезону 1927/28 року можна було помітити виразні ознаки диференціяції театрів на два фронти, що чим далі, то ставало різкішим. Після шкіцевого «Жовтневого огляду» [драматична композиція], що був інтересною спробою, так би мовити, монументалізації окремих плякатних сцен, дарма що й споріднених з давнім «Жовтнем» та «Руром» [сценічні композиції Леся Курбаса], але незрівнянно глибших і тонших за них, та блідого в режисерському розумінні «Яблуневого полону» [І. Дніпровського] й добре прийнятою через свій революційний патос в широких робітничих масах «Бронепоїзда» [Вс. Іванова], — «Березіль» дав «Народнього Малахія» [М. Куліша], виставу, що позначила глибокі ідейні манівці театру *й що варта буде тому більшої уваги.*

Решта театрів брала — якщо говоритимемо про всю масу ставлень — курс на сучасну революційну п'єсу. (...)

Майже водночас із «Заколотом» [п'єса Фурманова] — другий український театр, що його шляхи, випереджаючи сміливістю своїх шукань, ввесь час ішли розбіжно як з театром ім. Франка, так і з іншими українськими театрами, поставив «Народнього Малахія» Куліша, п'єсу, що викликала палкі суперечки, що зазнала, кінець-кінцем, рішучого осуду як з боку пролетарської громадськости так і від самого автора і режисера. Але разом із тим це була вистава, що одноголосно визнана була за вияв формальної довершености театру. І саме цей високий формальний рівень змилив багатьох критиків, застив їм великі ідеологічні зриви як у самій п'єсі, так і в режисерському її трактуванні.

З приводу «Народнього Малахія» — п'єси й ставлення писано й говорено досить багато. Сам автор вистави Лесь Курбас досить рішуче схарактеризував у чому, власне, полягала політична шкідливість цього знаменного етапу життя «Березоля». «Спектакль «Народній Малахій»... вийшов політичною катастрофою для театру. Спектакль

засвідчив про відірваність і ізольованість театру від пролетарської громадськости, неправильну зорієнтованість* його в тонусі і центральних інтересах її політичного дня, про відірваність від комуністичної партії» (Заява Л. Курбаса від 19. X 1931 року на худполітраді театру. — «Радянський Театр», ч. 5-6, 1931, стор. 82). І дійсно, говорячи про «Народнього Малахія» та спричинену п'єсою дискусію, ми ніколи не зрозуміємо її гостроти, якщо не зважимо всіх особливостей моменту, на коли ця вистава припала.

Написана 1926 року («Радянський театр», ч. 2-3, стор. 106), п'єса потрапила в роботу «Березоля» року 1927, готова була напровесні 1928 року; згодом вона зійшла з репертуару, аж поки року 1929 не з'явилась ізнову у виправленій вже редакції. Отже, припала ця прем'єра вже на початок реконструктивної доби, і недаремно, розжеврілись особливо гострі суперечки саме на 1929 рік — час мобілізації пролетарського наступу на ідеологічному фронті. Зрозуміло, що різким дисонансом звучала на ту пору п'єса з її хвильовістськими та троцькістськими концепціями, ліквідованими в непримиренній боротьбі вже за попередні роки. Пролетаріят Союзу приступив до кардинальної перебудови свого господарства під гаслами п'ятирічки, а п'єса відбивала розгубленість перед ґримасами НЕПу, настрої, що в українській літературі на свій час репрезентували *Сосюра, Копиленко,* особливо Хвильовий і ціла низка інших письменників. Але самий факт, що п'єса не помічала творчого розгону соціялістичного будівництва, не помічала тому, що дійсність подано у ній в аспекті химерного мрійника — самий цей факт звучав уже як відкидання великої творчої доби.

Звідти й та гостра критика, що її зазнала вистава, критика, що гострішала з кожним роком, аж поки під її тиском та впливом дальших успіхів соціялістичного будівництва автори п'єси й вистави не визнали своїх помилок. А критика набирала тим більшої непримиренности, що «Березіль» усім своїм колективом — автора, режисера, художника й акторів — блиснув у цій виставі надзвичайною, неперевершеною майстерністю. Попри всю нерівномірність художньої роботи, навіть попри певну стильову непов'язаність поміж окремими діями вистави, цілком безперечним було, що Л. Курбас піднявся на таку формальну височінь, що ставила з цього погляду цю виставу в одну ланку з

* В оригіналі «зорганізованість» — очевидна помилка — П. Р.

«Гайдамаками», «Газом», «Джіммі Гіґґінсом». Надзвичайна ліпка постатей першої дії поруч із дивовижною втриманістю її звукового малюнка, тонко, до цяточки опрацьовані образи п'єси (за винятком — позитивних, схематичних фігур) — усе це сліпило очі й примушувало тим серйозніше замислюватися над шляхами театру, що мав у своєму розпорядженні таку високу техніку. З «Березолем» трапилось те саме, що трохи раніше (кінець 1926 року) сталось із двома найвизначнішими театрами РСФРР — МХАТом і театром Мейєрхольда: обидва вони дали надзвичайно майстерні вистави — «Дні Турбіних» [М. Булгакова] і «Ревізор» [М. Гоголя], що обидві виявили гострий розрив із вимогами пролетарського глядача. Оця формальна довершеність вистав синтезувала набуту за часів НЕПу блискучу формальну культуру й разом із цим сиґналізувала безперечну небезпеку дальших шляхів театру. Цікаво відзначити, що на той же таки 1928 рік припадають ще й інші ідеологічні зриви в роботі театрів, свого часу мало відзначені. За такі можемо уважати ставлення в Одеській держдрамі й театрі ім. Франка «Над» Винниченка — безсоромного еміґрантського рейду на «радянську» тематику; таким же зривом було виставлення «Княжни Вікторії» в кількох театрах (особливо в першій редакції п'єси). Згодом це позначилось і в виставі «Мина Мазайло» Куліша («Березіль», театр ім. Франка, шевченківці), хоч тільки в «Березоля» набула ця вистава так би мовити принципового значення. Факти ці свідчили про великі труднощі перебудови театрів, про брак чітких ідеологічних критеріїв в їх художніх керівників.

Уже на самому початкові реконструктивної доби пролетаріят, що з величезною енерґією взявся за здійснення п'ятирічки і що саме на основі підвищення свого добробуту почав виповнювати театри — цілком зрозуміло, мусів був подати вимоги й до театру. Тому й не міг він задовольнитися тією функцією, що її збуджували бодай і довершені формально, але далекі від завдань творчої доби вистави. Пролетаріят вимагав, щоб театри так само брались до творчої роботи, як брався і він. Зрозумілою тому є та вимога до театрів повернутись обличчям до глядача, що її виразно зманіфестував у своїй промові на театральному диспуті в Харкові року 1929 т. М. О. Скрипник. На його думку, перехід від відбудовного до реконструктивного періоду «визначився не лише в цьому переломі значення й суспільної ваги театральної творчости, він визна-

чився цілковито у відшуканні третього нового співучасника творчого процесу — театрального глядача» («Твори», т. 5, стор. 137). Але справа стояла не тільки в тому, щоб цей глядач ходив до театру: «Не досить лише вести організованого глядача-робітника до театральної залі, — треба організувати його театральну думку» («Твори», т. 5, стор. 155). З усією рішучістю проголосив т. М. О. Скрипник, що «... шляхи розвитку української культури взагалі і на терені театральному зокрема вирішує не театр, а організований глядач-пролетаріят, з цілим нашим культурним активом...» («Твори», т. 5, стор. 171).

У цих — недаремно так детально вицитуваних — словах накреслено цілу програму театральної роботи на найближчий час. Але те, що здається таким зрозумілим тепер — по трьох роках — викликало тоді палкі суперечки на театральному диспуті, розбивши промовців на два табори, з яких кожен припускався своїх помилок, і Л. Курбас, що визнав за законний і неминучий одрив передового театру від основної пролетарської маси, і багато його опонентів, що надто спрощено розуміли завдання творити театр вкупі з тим новим пролетарським глядачем, що прийшов до театру й раз-у-раз виявляв усе більшу активність у творенні пролетарського театрального мистецтва (на той час значно пожвавлюється робота художньо-політичних рад). Якщо Л. Курбас забував, що саме останніми часами змінився основний континґент глядача, що прийшов до української культури новий шар пролетаріяту, мова до якого повинна бути інша, аніж до тієї змішаної авдиторії, яку з такими величезними труднощами завоював за попередні роки «Березіль», — то не звернули і його опоненти достатньої уваги на слова М. О. Скрипника в тій же таки промові. «Наше завдання — не підлабузнюватися до даного рівня свідомости робітничої маси, а підносити його клясову свідомість» («Твори», т. 5, стор. 146).

Спрощення тези про глядача вело до застою, вело до того, що глядач швидко переростав театр, і театр, саме як театр, ставав йому вже не цікавий: його інтересували лише нові й нові п'єси, і рідко коли з'являвся інтерес побачити п'єсу в інтерпретації іншого театру.

Гаряча атмосфера диспуту чимало спричинилась до загострення окремих тез, що важким грузом лягли на майбутню працю «Березоля», унеможливлювали йому випростання на правдивий шлях. І потрібно було чималого часу й твердого тиску пролетарської критики, щоб шляхом по-

глибленої самокритичної роботи й художній керівник театру й його колектив усвідомили свої помилки.* Тим самим ліквідований був останній момент важкої хвороби в справі розуміння будівництва національної культури, що йшла від шумськізму й хвильовізму й що затрималась як останній етап «ваплітянства» у тому творчому контакті, що позначився у Курбаса з М. Кулішем.

Наступний після диспуту сезон приніс два характерні явища, що створили обличчя театру тієї доби — зростання активности глядача в театрі й велике піднесення політичного рівня пролетарської драматургії. Художньо-політичні ради, об'єднуючи коло театру представників робітництва, відіграють у деяких театрах велику ролю в справі скеровування їх на шлях дальшого зміцнення пролетарських тенденцій, впливаючи не тільки на художнє керівництво театрів, а навіть і допомагаючи окремим акторам знайти правдивіші образи для своїх ролей, а то й спонукуючи драматурга внести поправки до своєї п'єси. Так під упливом художньо-політичної ради театру ім. Франка згодився І. Микитенко зняти з «Кадрів» епізод «Міщанська слобідка». Тісно пов'язується з цим і інше явище: пролетарський драматург, що, дякуючи пляновій підтримці театрів і керівних над ними органів, значно виріс за останні роки й саме з цього вже часу почав робити погоду в українських театрах. Більшість театрів відкрила сезон 1929/30 року «Диктатурою» Микитенка, що надзвичайно вдало реалізувала на кону лозунґ ліквідації куркуля як кляси. Не помиляючись, можна ствердити, що не знав іще до цього часу ввесь радянський театр такої п'єси, яка була б цілком суголосна основному політичному наставленню моменту. Цим і пояснюється широкий успіх п'єси: виставлювано її по десятках театрів; в перший раз українська п'єса пробила собі широку путь і до російських театрів. Театр заговорив цілком сучасною мовою, активно *вив'язуючись з завданням соціялістичного будівництва. Щоправда, сама собою,* п'єса не робила певного формального етапу; написана натуралістичною методою, з деякими тільки цяточками романтичних зальотів, вона значною мірою відгонила образами неперевершеної ще й на тоді «97» Куліша. Але вдала концентрація персонажів навколо одного центрального драматичного конфлікту застила деякі політичні недоліки п'єси

* Окрім згаданої вище заяви Л. Курбаса див. «Комсомолець України» — 6 січня 1932, стор. 28.

(«адміністрування» в деяких моментах Дударя, нетиповість як на незаможника вагань Малоштана).

П'єса ця була певним етапом для розвитку українського театру ще й з інших причин. Уже на театральному диспуті намітились деякі літературно-театральні угруповання («Березіль» та колишні «ваплітяни», театр ім. Франка, Одеська держдрама та вусппівці); з'явлення «Диктатури» на сцені (Одеська держдрама) випереджене було творчою співпрацею автора з театром, що вніс до п'єси певні корективи. Дальша ж сценічна історія п'єси не лишала багато волі режисурі: ідейний зміст п'єси був такий, очевидно, потрібний на той момент і так несподівано порадував режисерів, що разом із цим він знезброїв їх, і майже всі театри обмежились тільки тим, що сумлінно перенесли авторський матеріял на сцену, сподіваючись, що він сам себе винесе й виправдає. Так воно й трапилось, але й п'єса зазнала від цього певної шкоди, і театрам не на користь пішла така демобілізація властивих їм специфічних засобів. Шкода власне полягала в тім, що навіть і після одеської співпраці автора з режисурою, п'єса все ж таки мала низку й ідеологічних і композиційних огріхів, які здебільшого без усяких поправок діставали свого сценічного втілення. Театрам «Диктатура» принесла теж деякі мінуси: натуралістична манера автора відкривала шлях для реставрації решток традиційної творчої методи, набутої або в дореволюційних театрах, або по різних гуртках.

На свій кшталт підійшов до цієї п'єси «Березіль». Органічно не сприймаючи побуту, борючись з натуралістичною манерою, цей театр узяв, як вихідний пункт для побудови вистави, ті окремі романтичні мотиви, що виразно відділяються від натуралістичної тканини п'єси. Поетизуючи, так би мовити, ці елементи в п'єсі, Л. Курбас зробив з цієї вистави своєрідне музичне дійство. Актори співали свої репліки, уся п'єса була покладена на музику (Мейтуса). До всього оформлення вистави набуло максимальної активности: окремі епізоди відбувались на рухливих (по горизонталі й по вертикалі) планшетах сцени, і це дало змогу надати п'єсі максимальної виразности. Вийшла вистава, про яку тодішній зав. Головмистецтва писав, що «Мабуть, це є найкраща вистава в цілому Союзі за останні п'ять років» («Радянський театр», ч. 3-5, 1930, стор. 18). Але оце величезне багатство й різноманітність засобів, що були використані в цій п'єсі, викликали велику дискусію про те, чи не застили вони революційний патос, і можна пошко-

дувати, що така багатюща на нові формальні винаходи вистава такої актуальної п'єси не викликала спеціяльної й ґрунтовної дискусії, що розв'язала б усі спірні питання.

Зазначивши оце вище деякі мінуси художньої методи автора «Диктатури», ми мусимо підкреслити, що з'явлення оцієї п'єси на сценах українських театрів мало незмірно велике для них значення. Дякуючи «Диктатурі» театри знайшли себе в поточному політичному моменті, і якщо радянський актор надзвичайно далеко відійшов від колишнього «душки»-артиста, або мисливця по «карасях», — то сама гра в такій гостро актуальній з політичного погляду п'єсі підносила актора і в його власних очах і в очах пролетарського глядача. Коли зимою 1929-1930 років зростав колективізаційний рух, коли паралізувалась активність куркуля, — актор відчував політичне значення своєї роботи, і це стимулювало його до дальшого піднесення свого політичного світогляду.

Треба при цьому зазначити, що українські театри саме цього сезону виразно повернулись до глядача. Наявність чималого відсотка нових, здебільшого сільських поповнень серед робітничої кляси примушувала не чекати, поки ці нові шари прийдуть до театру, треба було театрам піти до робітників і конкретною своєю художньою роботою показати всю вагу й ефективність мистецтва театру. Отже, стали дуже розповсюдженим явищем так звані культвилазки акторів на підприємства, особливо чинні під час різних громадсько-політичних кампаній (згадаймо масові походи робітників театру під час весняної сівби 1932 року). Разом із конференціями глядачів та шефством підприємств над театрами це дуже збуджувало робітників кону й робітників верстату, і вже робітник стає центральною постаттю театральної залі. Своєю чергою це дає театрові змогу обмежитися меншою кількістю ставлень, утворює таким чином сприятливі умови для поглибленої роботи театру над якістю своєї продукції.

«Диктатура» Микитенка, так би мовити, відкрила двері ВУСППівській драматургії до театрів, і з кожним із наступних сезонів пролетарський драматург все більше зміцнює свої позиції в театрі.* Такий стан призводить до своєрідної уніфікації репертуару, і якщо раніше театри істотно різнились один від одного виставлюваними п'єсами, то

---

* Подаємо деякі числові дані, що свідчать про зміни в репертуарі українських театрів за рр. 1927-31. Числа взято з відомостей Всеукраїн-

тепер дуже часті випадки, коли п'єса протягом одного сезону обходить поспіль сцени всіх найбільших українських театрів. (...)

Успіхи соціялістичного будівництва в різних його галузях відбивались у театральному житті досить яскравими показниками. Якщо зазначив 1927 р. наркомосвіти України абсолютну неправильність національного складу театрів УСРР, то на 1931 р. Українська республіка могла похвалитись дуже великими досягненнями, що могли б правити за зразок для інших республік Союзу.[1] *Правильне проведення засад Ленінової національної політики призводить до цілковитого забезпечення культурних потреб української людности, а разом із тим і національних меншостей. Саме тоді, коли нищаться всі культури, українські заклади в Західній Україні й у Румунії — в УСРР забезпечуються мистецькі інтереси численно невеличкої польської нацменшости — засновується в Києві Державний польський театр, вживається заходів для підготування кваліфікованих театральних робітників для Автономної Молдавської Соціялістичної республіки.*

ського Товариства драматургів і композиторів; за цілковиту точність та повноту її ручитись не можна.

	1927	1928	1929	1930	1931
П'єси І. Карпенка-Карого	161	150	82	62	68
П'єси М. Старицького	316	246	204	67	109
П'єси І. Дніпровського	16	151	200	88	*
П'єси М. Куліша	28	57	126	150	339**
П'єси Я. Мамонтова	79	206	279	281	*
П'єси М. Ірчана	22	84	113	136	*
П'єси І. Микитенка	—	—	114	608***	392
П'єси Л. Первомайського	—	—	—	83	269

* Відомостей бракує.

** З них 207 припадає на «97».

*** З них 493 припадають на «Диктатуру», решта на «Кадри». Цікаво відзначити зміну найрепертуарніших авторів: І. Карпенко-Карий і М. Старицький (переважно по малих периферійних театрах); І. Дніпровський (від мелодрами, позбавленої виразної соціяльної тематики, до мелодрами революційної); Я. Мамонтов («Республіка на колесах» і «Рожеве павутиння»); І. Микитенко, Л. Первомайський.

[1] Ось числа кількости театрів:

	Українських	Російських	Єврейських	Польських	Болгарських	Усього
На березень 1927 р.	16	36	8	—	—	60
На 1. X — 1931 р.	72	9	8	1	1	91

Примітку цю пропущено у передруку цієї статті у кн. Петра Руліна «На шляхах революційного театру» (Київ, 1972).

Зростання пролетаріяту в Харкові, підвищення його культурних вимог, орієнтація «Березоля» на еліту цього робітничого глядача — все це примусило поставити на чергу дня організацію ще одного великого українського театру. Отже, і постав таким чином року 1931-го театр Революції на чолі з заслуженим артистом республіки М. Терещенком — художнім керівником Одеської держдрами, що взяв виразну орієнтацію на художньо-ідеологічний провід ВУСППу. До нового мистецького закладу увійшли міцні сили з-поміж різних українських театрів; за сезон виставлені були «Справа чести» Микитенка, «*Земля горить*», *А. Любченка*, «Страх» Афіноґенова, «Залізна бриґада» Городського, але наявність, окрім М. Терещенка й Гната Юри, випадкової режисури, не дозволила цьому театрові ще остаточно виявити своє обличчя. (...)

За [останні] півтора-два роки пролетарська драматургія зробила чималий поступ; з російських письменників Кіршон дав «Хліб», Афіноґенов — «Страх», з українських — Микитенко «Кадри» й «Справу чести», але, поперше, цього було замало, подруге ж, саме ці твори переконували, що самі швидкі темпи зростання не забезпечують молодих ще, кінець-кінцем, драматургів від досить прикрих іноді огріхів.

Значною мірою з'ясовувалось це загальною літературною ситуацією, яка, кінець-кінцем, викликала постанову ЦК ВКП(б) 23. IV 1932 року про ліквідацію літературних організацій. Постанова зазначила, що наявні організації вже відіграли свою ролю, що при теперішньому зростанні пролетарських літературних сил рамки їх стали вже завузькі. Звичайно, такий стан дуже близько торкався й театрального життя саме через той примат драматурга, що був останніми часами характерний. Позначалось це переважно в двох моментах.

Наявність гуртківщини звужувала можливості справжньої серйозної критики, п'єса не зазнавала серйозних зауважень, перед тим, як ішла в роботу режисера; отже, і з'являвся на сцені іноді дуже актуальний твір з усіма ознаками недороблености, що значною мірою зменшували той ефект, якого могла б вистава дістати. Драматург з іменем мав заздалегідь ґарантію, що його твір буде виставлений, отже, і загаювалось художнє зростання письменника: часто після надійного дебюту подальші твори не виявляли кроків уперед і тим самим відставали від вимог життя.

Другий момент, що шкідливо відбивався в театральному житті, полягав у принципово декларованому приматі драматурга, що його на практиці переводили частенько дуже спрощено. Тільки в поодиноких випадках театр працював з драматургом, і той ішов назустріч режисерським вказівкам. Виходило, начебто письменник мав патент на ідеологічну чіткість і правильність. Для деяких режисерів, що нелегко приймали потребу перебудовувати свою роботу, такий стан полегшував певну політичну пасивність; аджеж за все відповідав драматург, і режисер обмежував свої функції технічним перенесенням літературного матеріялу на сцену. Звідси випливало певне зниження специфічного театрального майстерства, і якщо М. О. Скрипник кидав 1929-го року театрам закид, що вони давно перестали бути експериментальними («Твори», т. 5, стор. 141), то з іще більшою гостротою можна було обвинувачувати їх у цьому за останні часи. Театри, проголосивши себе прихильниками методи діялектичного матеріялізму, надто мало ще зробили, щоб знайти способи перенести цю методу до самої гущавини своєї роботи, а саме в цьому напрямку й мала бути скерована експериментальна робота театрів. Якщо раніше частенько експериментували задля експерименту, то тепер мала ця робота іти за цілком певним методологічним дороговказом. Цього, на жаль, не було. Послаблюючи ж свою майстерність, театри тим самим зводили свої творчі завдання до проголошування ідей виставлюваних творів, тобто робили значно менше, аніж могли, щоб піднести свою роботу на відповідну височінь усією сумою засобів такого впливового мистецтва як театр. (...)

Театри Союзу, відчувши Жовтень спочатку лише в своєму мистецькому, здебільшого ідеалістичному переломленні, зрозуміли, що новий театр потребує зовсім іншого стилю. Звідти й той буйний розцвіт формальних засобів, що позначив собою увесь радянський театр іще років 1923-1926 і що добув йому й за кордоном визнання як театру передового в усьому світі. Але звідти йшли й ідеологічні манівці, коли як висловився Л. Курбас, — «недіялектична постава питання про якість», якою хотів чесний радянський майстер уславити будований соціялізм, відривала театр від тої функції, що її мав він виконувати у відповідальні моменти соціялістичного будівництва.

На цьому полі український театр має величезні досяг-

нення. І коли ми високо поцінюємо той крок уперед, що його зробив російський театр за п'ятнадцять років Жовтня, то українському театрові ми повинні тим більше віддати належне, що до його теперішнього етапу йому довелось прямувати з дальших позицій.* Український актор, добре розуміючи свою, спричинену умовами царату, або його спадщини, культурну відсталість, пройшов за цей час величезну путь навчання й студійної роботи, і низка колишніх учнів Кропивницького зуміла посісти цілком почесне місце в новому реконструйованому театрі.

Історія театру Жовтневої доби — не тільки українського, але й російського й закордонного — дуже мало ще вивчена. Між тим, вдумливіша аналіза, коли б дослідник (саме так, а не «критик») не обмежувався б лише поверховим зауваженням про те, коли й як Піскатор або Курбас «наслідують» Мейєрхольда (що до цього, то можна було б подати цікаву збираницю анекдотів); отже, коли дослідник проаналізує ґрунт, на якому поставала певна подібність формальних засобів, та коли братиме їх у суцільному зв'язку з тим цільовим спрямуванням, що його мала вистава, — тоді можна буде відзначити спільні риси театрів різних країн, які породжені були спільним (в основних рисах) світоглядом і однаковим (більш-менш) культурним та фаховим рівнем. Алеж тепер уже можна відзначити, що дуже яскраво підносить український театр поняття цілеспрямування вистави як основного чинника, що організує всю його фактуру; дуже своєрідний, максимально економний і максимально доцільний акторський стиль виробив «Березіль», де актор не переживає свої «пристрасті», а шукає мови виразистих рухів, що не тільки ілюструватимуть слово, а впливають на глядача рівнобіжно із словом, особливо даючися взнаки. (...)

Український театр поклав за п'ятнадцять років перші, але міцні цеглини цього майбутнього стилю, відштовхнувшись від вузького і консервативного народолюбського театру, заплліднившись новою революційною тематикою, переборюючи різної сили й різного ґатунку традиції буржуазного мистецтва; український театр має цілковите пра-

* Правдиво (в основному) відзначив свого часу Й. Шевченко: «За короткий час свого існування «Молодий театр» скорочено і в прискореному темпі пройшов увесь той шлях шукань, що ним ішли експериментальні театральні формування Росії і Европи в перші 20 років XX століття» («Барикади театру», ч. 2-3, 1923, стор. 10).

во пишатись своїми здобутками й з бадьорими силами взятись до тої захопної роботи, що її йому відкриває друга п'ятилітка, роботи великої саме тому, що прямує вона до виключного своєю ґрандіозністю завдання — будувати *безклясове* суспільство.

«Життя й революція», кн. 11-12. — Київ, 1931, листопад-грудень, стор. 102-122. (Передруковано лише ті частини статті, які відносяться до «Березоля»). Курсивом набрано ті місця статті, які вилучено цензурою у зб. Петра Руліна «На шляхах революційного театру» (Київ, 1972).

ВАЛЕРІЙ ІНКІЖИНОВ ПРО ЛЕСЯ КУРБАСА

Валерій Інкіжинов (Монгол) познайомився з Лесем Курбасом в 1924 р. бувши організатором державного театрально-кінематографічного технікуму. У 1927-29 роках працював у «Березолі», після чого виїхав до Франції.

Після Другої світової війни він опинився у Західній Німеччині, де принагідно зустрінувся в листопаді 1954 р. з Ігорем Костецьким, якому дав інтерв'ю про Л. Курбаса. На базі того інтерв'ю І. Костецький написав статтю «Контур, степ і доля».

Нижче подається розповідь В. Інкіжинова про його співпрацю з Л. Курбасом і про працю в «Березолі».

Лесь Курбас — був найбільшою особистістю, що працювала в царині нової української культури. Не кажучи вже про чисто людський чар і загальну екстатичність його вдачі, він був тим представником щироукраїнської стихії, який так Україні потрібен. Він поєднував у собі рідну Галичину з гострою любов'ю до східньої України.

Людина колосальної культури. Всіма нервами шкіри це була людина театру. В ньому сполучалося найкраще, що конечне для цього мистецтва: поет, музик й танечник. Він стояв вище від звичайного реалізму. Через імпресіонізм, експресіонізм — на жаль, тут таки доводиться вживати слів, що закінчуються на «ізм» — він стримів до конструктивізму, до якого всі ми тоді йшли. Як мистець, він синтезував Моцарта й Сальєрі. Надхнення викуплював творчим потом.

Курбас був незамінний, не тільки для української культури. Скромний, не вмівши себе показати, він був, звичайно, рівен Мейєрхольдові. Я не раз говорив у високих колах у Москві, які відали справами культури: «Чому ви носитеся з людьми, куди менш вартісними, репрезентуєте їх, тоді як Курбаса цілковито не знають у західньому світі?».

Два джерела визначили його театральну творчість. Першим була німецька сцена. Він пам'ятав ще Йозефа Кайнца, під зорею якого розвивалася ціла сценічна ґенерація, пам'ятав клясичну чіткість креслених ним на підмостках ролей. Юність Курбасову наповнено закоханістю в Кайнца. Бувши австрійським підданцем, він міг кожночасно лицезріти на кону свій кумир. Саме від нього він і сприйняв це важливе перводжерело творчости, характеристичне для західнього духовного світу: точність та логічний шлях до незнаного. Ми звичайно п'яніємо вже в зерні ролі і лише потім, у процесі праці доходимо раціональних моментів. Німецьку школу відрізняє якраз зворотний шлях. Лише відчувши логіку образу німецькі майстрі великої доби їхнього театру дозволяли собі сміливість супроти вияву темпераменту.

А другим джерелом був — отой побутовий, запорошений, зморшкуватий український театр «Наталки Полтавки».

Ця суміш стала для Курбаса незвичайно благодійними дріжджами. Запорізьку стихію він сприйняв краще й глибше, ніж перший-ліпший інший галичанин. Західня точність — і диявол вільної стихії.

Для нього дуже важливим було питання форми театру, здійснюваної через людей та через матеріяльне оформлення навколо них. І він почав розв'язувати питання тим, що насамперед працював над самим собою. Потайки, сам один, він грав усі ролі. Він примушував себе виходити з себе, намагаючися відчути в собі і героя, і стару жінку, і зрадника. Він розвинув у собі винятковий самоконтроль. Я йому якось сказав: «Ви подвижник театру».

Восени 1926 року я приїхав до Харкова. Перед самим укладенням контракту я заявив йому відверто: «Я не можу працювати в чужому стилі». Справа в тому, що 1924 р. я порвав з Мейєрхольдом, з яким перед тим був пов'язаний і як актор, ще з 1916 р. (брав участь у пантомімічних сценах його «Маскаради» в Олександринському театрі), і як асистент у виставах, і як співавтор так званої «біомеханіки» (мавши солідну спортивну базу як викладач фізкультури). Мейєрхольд був еґоїстом у театрі, він не терпів вияву індивідуальности поруч з ним, і геть усі його учні, що зажили пізніше слави, Ейзенштейн та інші, досягли цього лише тим, що вирвалися з мейєрхольдівського кола. Щодо мене особисто, то я вибрав для себе шлях мандрів: вистави в театрах та кіно по різних містах. І ось у своїх мандрівках я й забрів до Курбаса.

На протилежність до Мейєрхольда Курбас був одночасно батьком і матір'ю вистави та трупи. Для Мейєрхольда вистава була лише приводом грати себе. Із-за кожного його спектаклю випирала його вічна мармиза Арлекіна. Акторську індивідуальність він підкорював собі нероздільно. Для Курбаса ж актори були автономними творцями. Він їх зачинав і породжував, але з моменту народин він прагнув дати їм повне творче життя. Навколо очолюваного Курбасом МОБ (Мистецьке об'єднання «Березіль») гуртувалися мистці всіх ділянок творчости. Я бував не раз свідком, як люди різних художніх цехів збиралися в Курбаса, аби... просто про щось погомоніти. Відходили вони завжди збагачені з його шляхетности, з його подиву гідної внутрішньої щедрости.

Я сказав Курбасові навпростець: «Я закинув мейєрхольдівщину». Курбасові конче потрібні були режисери. Але всі його учні — Бортник, Тягно, особливо Лопатинський — занадто ортодоксально йшли в його річищі. Тоді керівник «Березоля» зважився запросити «чужоземця». Та я ж бо був у повному сенсі слова чужоземцем: з діда монгол, зрослий у Сибіру, тоді вихований виключно в російському середовищі, з російською, німецькою, ба навіть французькою кров'ю в жилах — що я міг дати для цієї нової української театральної культури? Курбас сказав: «Театр виповнюється курбасівщиною. У праці потрібен новий дмух, новий протяг. Інша воля, ініціятива, навіть техніка повинні впасти на мій театр».

Звичайно кожен керівник дивиться на свій театр як на своє підприємство, як на власну крамничку. Те, що сказав Курбас, зворушило мене незвичайно. А він розвивав думку далі: «Якщо ви підете до мене, то можете нікого не наслідувати. Тим, що, як кажете, кинули мейєрхольдівщину із-за бажання бути самим собою, ви для мене ідеальна людина. Я буду радий, коли мій театр стане експериментальним полем». Коли йому довелося захищати мою кандидатуру в Наркоматі освіти, де йому говорили: «Таж у вас є свої режисери, навіщо ви запрошуєте з Москви?» — він появив той самий резон: «Я хочу у своєму театрі поширити дослідне поле».

Тоді виникло питання про вибір п'єси. Я навідсіч відмовився виставляти українську річ. Для того я мусів би довго жити на Україні, мусів перейти довгий шлях вчування в неї. Ми спинилися на «Седі» Моома та Колтона. Мене захопив у цій п'єсі відвічний конфлікт між духом та

плоттю, проблема буддійського зречення, відбита в такій поетичній формі. Під етикеткою «антирелігійної пропаґанди» провели ми цю річ у сильних світу.

Щойно тільки я розпочав працю, Курбас негайно ж включився в товариську співдію. Давши мені повну волю, він узяв на себе місію зробити для колективу зрозумілими мої прагнення. Він пояснював їм у приватних розмовах, що за рід реалізму намагається Інкіжинов здійснити в цій виставі. Це надзвичайно показово: я й справді намагався знайти тут певну реалістичну синтезу. Ще до мого спіткання з Курбасом та входження в керований ним колектив мені стали осоружними всі формалістичні фокуси, що в них я вправлявся раніщ. Це було свого роду реакцією, що я, намагавшися знайти якусь цілковито нову форму театрального видовища, ризикував запроваджувати сценічний реалізм, ба навіть застарілі методи його. І «Березіль» надано мені було векикодушно, широко, по-дружньому.

[Щодо мови] — я відчував українську мову. Я сильно її полюбив. Ми починали працю з Вадимом Меллером, який робив макет і строї, в Одесі, на пляжі, відразу за українським текстом.

І тут один важливий деталь:

Курбас приділяв колосальну увагу питанню вимови. Він вважав, звичайно ж, що східньоукраїнська вимова краща, проте в західній знаходив більше акустичної точности. В кожному разі, він і тут шукав синтези.

«Седі» мала успіх. Можливо, що — на жаль, мала успіх. Конструктивний реалізм, що я його шукав, дав спектакль зрозумілий і барвистий. Меллер зробив декорацію в новому роді, ніж це практикувалося в «Березолі» перед тим. Коли я побачив пізніше фільм із цим сюжетом, то подумав: якими ж геніяльними були мої українські актори! Особливо Ужвій — Наталя Ужвій. Вона мала неперевершений театральний голос.

Я висловився: вистава мала, на жаль, успіх. Бо я з жахом став помічати, що можу стати зброєю проти Курбаса. Справа в тому, що проти нього ввесь час ведено кампанію. Йому закидали його шукання, нібито чужі й незрозумілі для нового глядача. А тут ось виявляється, що «Березіль» може виставляти спектаклі реалістичні. Коротше, мене хотіли використати проти Курбаса та його лінії в мистецтві. З чисто мистецького конфлікту футуризм-реалізм мали намір зробити конфлікт політичний.

Це було проти всіх моїх переконань і всіх моїх почуттів.

Курбаса я любив дужче, ніж будь-кого з моїх колеґ у театрі. Любов до цієї кришталевої натури поєднувалася в мене з щирою пошаною. Я вирішив зробити все від мене залежне, щоб моя праця в його театрі не тільки не пішла йому на шкоду, а й по змозі зберегла його від сутичок з владою. І тоді, по короткій подорожі до Москви, я повернувся на початку 1928 року до Харкова — виставляти «Мікадо» О'Сюллівана.

Це одна з найстаровинніших англійських оперет, яку я вирішив перетворити на певний елеґантний балаґан. Я хотів сполучити гостроту виразу, що характеризує китайський театр, із засобами европейської «коммедія делль'арте». Я шукав гри точної, веселої, злої і, разом з тим, такої, що прихиляла б до себе. Ми вирішили, що актори повинні й співати — справжні бо актори повинні вміти все, в тому й спів. Тим то ми відмовилися від первісного задуму запросити для вокальних номерів артистів з оперети, а заходилися навчати своїх березільців. Так у Чистякової, наприклад, я витяг першоклясний голос. Велику ролю в цій виставі відігравали також предмети. Меллер зробив оформлення просто таки знамените.

Ці дві речі здаються мені тепер, коли я вже майже стара людина, суворо-реалістичними і, разом з тим, повними «експресії». Це були міцні речі. Однак у другій з них я пішов на певний компроміс із самим собою. Виконуючи, мовити б, обов'язок дружньої вдячности, я вніс у «Мікадо» дещо з «курбасівщини». Тут складна проблема: мені хотілося показати тим, від кого залежала доля українського театру, що те, що робить Курбас, добре, і хоча ми й різних з ним стилів, проте в нас знаходяться спільні стилістичні точки. Таким робом, авторитет Курбаса, який був у дослівному розумінні «один у полі воїн», міг в очах влади знайти покріплення.

Я й сказав про це Курбасові. Взаємини у нас були цілковито незалежні. Вони базувалися на повній щирості. Чейже мені пропонували керувати українським театром і в Києві, і в Чернігові. Я відмовився. Я вибрав мандри. І коли сповістив Курбаса про ці мої невеличкі хитрощі із стилем вистави, він мене поцілував. Він мовив: «Робіть тільки те, що вам стихійно хочеться робити». Так і було: я, що мав пашпорт уже з багатьма штемпелями, з багатьма мистецькими візами, я вільно вибрав мій шлях до Курбаса.

Я в цьому оповіданні остільки, оскільки справа йде про

Курбаса. Я хотів би, щоб усе, що я розповідаю моїми далекими від досконалости словами, звучало як гимн Лесеві. Це була істота звисочена й трагічна.

Як же з ним було потім? Я не знав тут про його долю геть нічого. Коли десь у середині тридцятих років до СРСР їхав один англієць, славіст, я порекомендував першою чергою Україну, її театр, Харків, Курбаса. Я вважаю, що той, хто хоче запізнатися з російською культурою, зокрема з російською мовою, повинен насамперед звернутися до перводжерела: до культури української. Та повернувшися за деякий час, мій знайомий оповів, що театр, щоправда, в Харкові є, але ніякого Курбаса в ньому нема і ніхто про нього нічого не міг йому сказати. Що ж з ним було? Невже так воно й сталося: просто розгром української культури?

Таж усунути Курбаса це все-одно, що вбити... ну, Айнштайна.

Ця людина в моєму житті залишилася найсвітлішим спогадом. Закоханість його в Україну була особлива, оригінальна... Коли я говорив йому про це, він заплющував очі, ось так, вдаючи, що зо мною не погоджується, щоб не виглядати занадто патріотичним. Але це справді було так. Це був поворот української душі, душі, що перейшла західню дисципліну, перейшла також приниження — австрійську армію. Поворот через закоханість у німецький театр, поворот на лоно України. Стривайте, як це він мені одного разу сказав...

Так. «Чи розумієте ви, — сказав він, — чи розумієте ви ввесь чар і ввесь жах відкрити Гоголя!», Гоголь із своєї степової Диканьки прибув до окцидентального Петербурґу. Курбас, навпаки, прибув з Галичини, з австрійської касарні — в запорізьку стихію, прибув по-новому відкрити й збагнути Гоголя. Мрія Курбасова полягала у створенні українського театру як театру якости, кругозору, европейського охоплення, ба навіть світового. Він хотів повнотою й без сліду знищити інстинкт національної меншости. Він хотів, з другого боку, щоб актор набув техніку, щоб звук, матеріяльне оформлення, щоб усі компоненти нового театру ліквідували «квасний патріотизм», а, разом з тим, стали виразом українського генія. Він прагнув справжньої синтези, це була зустріч (я висловлюся дещо ґротесково) австрійського русина, рутенця — з Хохляндією, з запорізькою широтою. Але він і надзвичайно страждав від

національних хиб. Хто по-справжньому любить свій народ, той починає з того, що страждає від національних хиб. Чейже в цьому заховано прагнення до ідеалу.

Про деталі: Курбас був дуже добрим актором. Але в ньому жив черв, що забороняв йому грати: дике, гризотне сумління. Я хотів, щоб він грав у своїх виставах, де його й самого цікавило, але — «ні, — говорив він, — неможливо!». Тут, либонь, диктував йому його вибір суворого фаху. Він зосередився на режисурі, віддавши їй увесь свій хист. Він знаменито показував шматочки роль акторам, проте — на його думку — неспроможен був відіграти цілу ролю. Наказувала всюдиприсутня совість.

Тягар його існування, навіть чисто фізичний, був неуявленний. Йому ввесь час доводилося бігати до урядових чинників, захищати театр. Усілякі початкуючі урядовці вдавалися в критику. Його велика душа все перетравлювала в собі. Коли він приходив у важкому настрої, він нікому цього не показував. Ніхто в театрі не тремтів, ніхто не говорив: «Курбас у поганому гуморі», — як це звичайно буває з іншими керівниками. Він був на десять голів вище за своє адміністоруюче оточення.

1929 року ми побачилися ще раз. Він приїхав до Москви умовляти мене повернутися до Харкова. Я був зовсім не від того. Але сталося в моєму житті щось, що стрясло його в ґрунті. Я дістав з Парижу від дружини сповіщення, що померла моя донька. Я мусів їхати. До цього часу я щиро відчуваю, що, можливо, мій приїзд до Харкова міг бути якимсь робом корисним для Леся. Він дав мені зрозуміти, що точиться велика боротьба. Розмова наша була в високому ступені драматична. Я від'їхав, щоб ніколи вже більше не повернутися. Курбас сказав мені тоді одне слово: — «Доля».

Я закохався в Україну, цілковитий їй чужоземець. У Києві вперше — в краєвиді, в будинках, серед людей — мені стало добре. З Сибіру я приїхав колись до царського Петербурґу провінціялом, якого вразила ця імперська петрівська велич. У Києві ж, навіть у Харкові, в цьому штучному антиукраїнському Харкові серед степів, я відчув перше кохання. Я був щасливим, я відкрив у собі негайну симпатію до українців. І ця зміна літа й осени на Україні, чар усіх пір року якось асоціюється в мені з образом Леся Курбаса. В одному місці моєї душі є два слова: Україна, Курбас.

І останній штрих, останнє уточнення: у Бажана в одній поезії оповідається про те, як свого часу монгольські орди повінню залили Україну. Якась монголо-українська синтеза незвичайної еротичної напруги, широкого подиху. Я пережив зворотне: над моєю монгольською душею — українське ярмо.

Із статті І. К. [Ігоря Костецького] «Контур, степ і доля. Валерій Інкіжинов розповідає про свою працю в театрі Леся Курбаса». — «Україна і світ», Мюнхен, 1955, стор. 60-63.



Лесь Курбас на початку
1920-их років.



Колектив новозаснованого Мистецького об'єднання «Березіль» після репетиції в театрі «Пель-Мель».
Другий зліва стоїть Йосип Гірняк (в окулярах). Київ, 1922 р.

ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР імені Т. ШЕВЧЕНКА

УРОЧИСТЕ СВЯТКУВАННЯ ШЕВЧЕНКОВИХ РОКОВИН

Субота 13-го і Неділя 14-го Березня



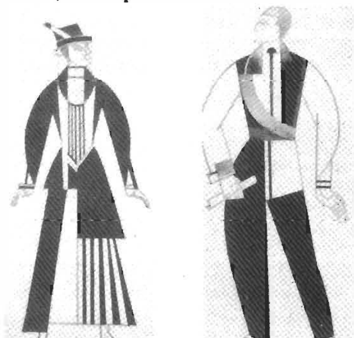
ІВАН ГУС

ЛІРІЧНІ ВІРШІ

ГАЙДАМАКИ

Початок } до 8-ї год. веч.

Афіша до постановки Леся Курбаса «Гайдамаки» в Першому державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Київ, 1920 р.



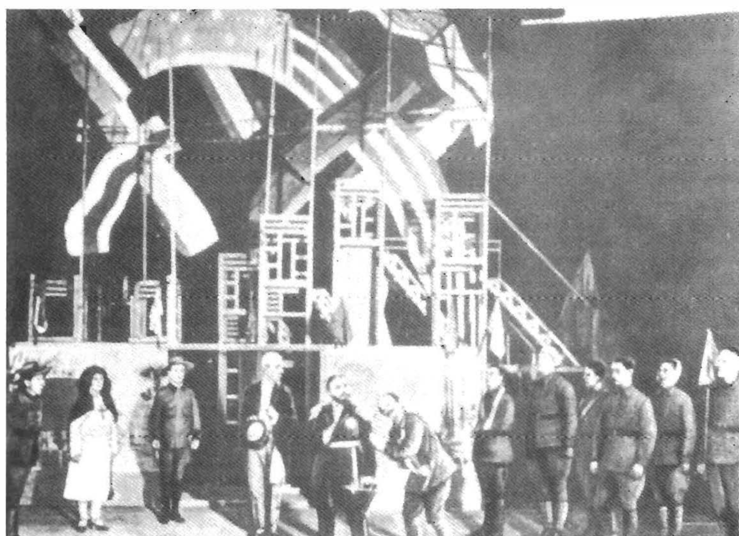
Ескізи Вадима Меллера жіночого і чоловічого костюмів до постановки «Газ» Ґ. Кайзера в «Березолі». 1923 р.



Ескізи костюмів до постановки «Газ» Ґ. Кайзера (зліва): В. Меллера — костюм вояка, М. Симашкевич — Франція (Л. Гаккебуш), М. Ашкіназі — Джіммі (Й. Гірняк) і дочки мільярдера (В. Чистякова). 1923 р.



Йосип Гірняк, один з найкращих акторів «Березоля». 1923 р.



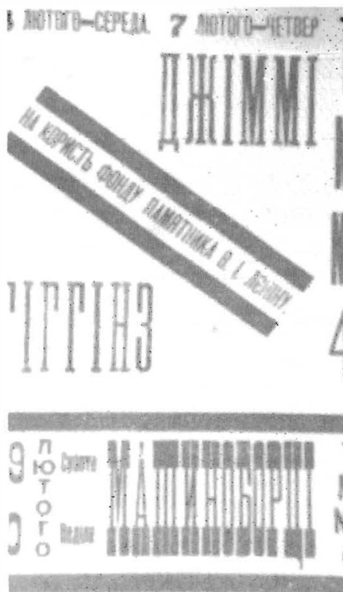
Сцена з вистави «Джіммі Гіґґінс». 3-тя дія: у центрі М. Крушельницький (у ролі Короля) і Й Гірняк (у ролі Джіммі).

ДЖІММІ ГІҐҐІНЗ
вистава на 5 дій
за У. СІНКЛЕРОМ

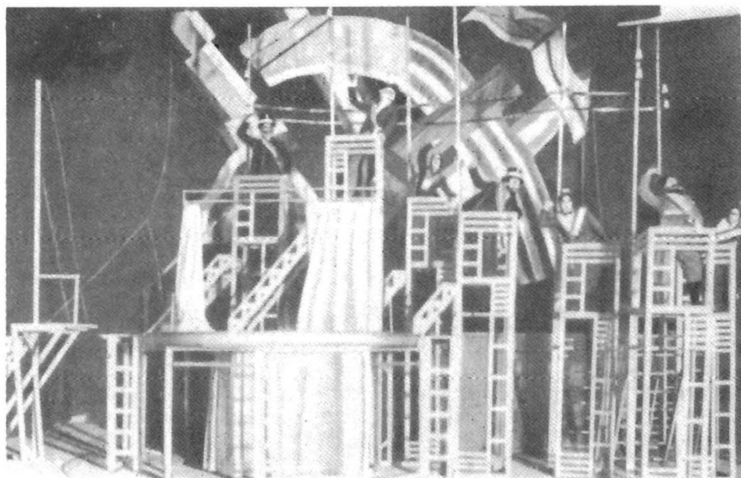


вид-во "ШЛЯХ ОСВІТИ" Харків

«Джіммі Гіґґінс» — інсценізація Леся Курбаса за Е. Сінклером. Харків, 1924.



Афіша до постановки «Джіммі Гіґґінс» і «Машиноборці». Київ, лютий 1924 р.



Сцена з постановки «Джіммі Гіґґінс» у «Березолі». Режисер — Лесь Курбас, художник Вадим Меллер. 20 листопада 1923 р.

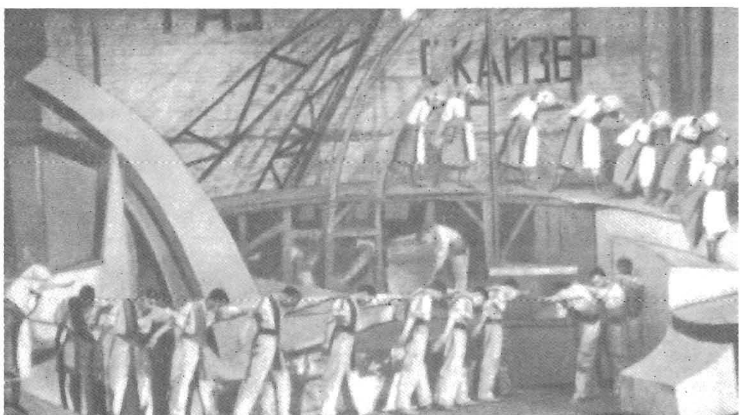


«Лесь Курбас» —
поштівка видана 1923 р.
у Львові. Український
театр, серія 1.



Акторки «Березоля» під час відвідин Одеси. Зліва:
Ірина Стешенко, Олена Кривинська, Наталія Пилипенко,
Ганна Бабіівна і Олімпія Добровольська. 1924 р.







Сцени з постановки «Газ» Ґ. Кайзера в «Березолі. Згори вниз: мітинґ, підневільна праця робітників, катастрофа після вибуху газу. Режисер — Лесь Курбас, художник — Вадим Меллер, прем'єра — 22 квітня 1923 р.



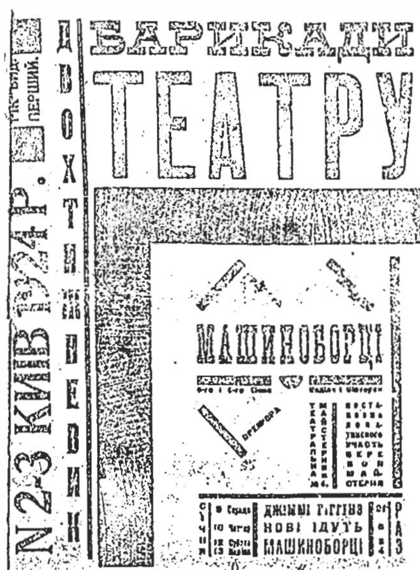




Сцени з постановки «Гайдамаки» за Т. Шевченком. Режисер — Лесь Курбас, художник — Анатоль Петрицький. 1924 р.



Актори «Березоля» біля Полтавського краєзнавчого музею.
1924 р.



Журнал «Березоля»
за загальною редакцією
Леся Курбаса —
«Барикади театру»,
ч. 2-3, 1923 р.



Лесь Курбас в Одесі. 1924 р.



Режисерська ляборaторія «Березоля». Сидять (зліва): Я. Бортник, В. Василько, Б. Тягно, З. Пігулович, Лесь Курбас, Ф. Лопатинський, Ю. Ліщанський. Стоять (зліва): П. Береза-Кудрицький, І. Крига, А. Прій. 1925 р.



Валерій Інкіжинов,
режисер-гість «Березоля».
Дарче фото Наталії
Пилипенко під час
зустрічі в Парижі. 1956 р.



Колектив «Березоля» під час своїх ґастролів у Полтаві.
Біля будинку театру. 1924 р.



Лесь Курбас. 1926 р.



Лесь Курбас і його дружина Валентина Чистякова (в центрі) з групою акторів «Березоля».



Група акторів «Березоля» з Лесем Курбасом (у центрі) підчас праці над фільмами «Вендета» і «Макдоналд». Одеса, 1924 р.



Актори «Березоля» біля Чорного моря. Одеса, 1924 р.



Актори «Березоля» перед виїздом до Харкова. У третьому ряду, другий зліва Йосип Гірняк. Київ, 1926 р.



Театральний музей при «Березолі».
Члени музейної комісії (зліва): Л. Сердюк, Л. Гаккебуш, Л. Швачко, П. Масоха, В. Василько. Київ, 1923 р.



Сцена з постановки «Жовтневий огляд» у «Березолі».
Режисер — Лесь Курбас, прем'єра — 11 листопада 1927 р.



Дружні шаржі Є. Мандельбурґа на режисерів і акторів «Березоля» в журналі «Глобус». Зліва: Лесь Курбас, С. Шагайда, Й. Гірняк, Н. Титаренко, Л. Гаккебуш, В. Василько, Б. Тягно, М. Дацків.

МАТЕРІЯЛИ ДО ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТИ «МОЛОДОГО ТЕАТРУ» І «БЕРЕЗОЛЯ»

ПОВІДОМЛЕННЯ ПРЕСИ

Матеріяли до історії «Молодого театру», Мистецького об'єднання «Березіль» та театру «Березіль» охоплюють у цьому розділі період від 1918 по 1931 рік. Головна мета опублікування цих матеріялів — показати, з яким широким пляном Мистецьке об'єднання «Березіль» (очолюване Лесем Курбасом) заклало підвалини для розвитку всього театрального процесу на Україні. Помимо діяльности майстерень, лябораторій та численних комісій, досить лише згадати про два маршрути 2-ої майстерні (Київської) з відвідинами Харкова, Полтави, Бахмута, Катеринослава й Одеси та 3-ої майстерні (Білоцерківської) з відвідинами Фастова, Бердичева, Житомира, Вінниці, Камянець-Подільська, Умані та Черкас, щоб уявити всеукраїнський розмах Мистецького об'єднання, «Березіль». Властиво, ця широчінь діяльности МОБу й налякала центральні партійні чинники в Москві, і щоб тримати далі контроль над національними культурами, в березні 1926 року було припинено широку діяльність МОБу та залишено лише театр «Березіль» з переведенням його до тодішньої столиці УРСР Харкова під претекстом ближчого зв'язку з робітничими масами. Колосальну працю МОБу припинено, а темп розвитку українського театру сповільнено.

ВІДОЗВА ДО ГРОМАДЯНСТВА

Кожен народ
і кожна епоха має такий театр,
на який заслуговує.

Шановне громадянство!

Коли «Молодий театр» восени 1917 року починав реалізуватися, то шляхом газетної статті свого режисера він заявив про ту велику мету, до якої йде.

Ця мета — це творення вільного театру-творця, де зможе колись бути сказане незалежне слово нового і самобутнього мистецтва, театру, що різко порве з усіма дотеперішніми компромісовими шляхами; театру, який виховає новий тип актора не реалістично-мелодраматичної техніки; театру, нарешті, який цим новим типом актора зможе бути створений.

«Молодий театр» обіцяв вам показати і, напевно, покаже зразки всесвітнього репертуару — і старовинного, і сучасного — того, який відхиляє завісу будучого. Епоха українофілів мала свій великий і славний театр, це той театр, який тепер доживає свої останні дні, але епоха сучасного українця свого театру ще не має (...).

Але, як велика пропасть між шляхом і метою старого і нового театру, так великий і антагонізм між цими двома напрямками.

«Молодий театр» почав без коштів. Одначе в слідуючому сезоні театр хоче стати зразу на ноги і хоче давати щоденні спектаклі у найнятій виключно для себе залі.

Це конечна умова його дальшого існування як постійного театру. Кожен театр в початках існування, коли треба затратити кошти на основні потреби (зняття залі, пристосування її до вистав, власні декорації, світляні урядження, костюми, недобори перших вистав), не може спиратися виключно на свої власні кошти. У інших народів ролю фінансуючого чинника грають меценати з національної буржуазії. У нас її немає. І «Молодий театр» думав, що це право і змогу віддати свої сили, життя, здоров'я і працю служінню новій культурі рідного народу він одержить від уряду своєї демократичної держави.

Одначе велика жорстокість життя, і ще більший антагонізм між нами і старими. Позицій своїх вони здавати не думають. І, щоб удержатись на верхах життя, готові вони далі ґальванізувати трупа — старий театр, і, як це вони доказали, готові задавити все живе, що може загрожувати їхнім позиціям.

«Молодий театр» почував себе вправі прохати в уряду помочі і мінімального забезпечення початку сезону. Але театральна рада при Міністерстві народньої освіти, складена в величезній більшості із представників «конкуренційних» театрів і груп та їхніх поклонників, користуючись аршином міщанського і українофільського смаку, виміряла і присудила таку образливо нужденну квоту, як поміч

«Молодому театрові», що тим самим в своєму переконанні убила «Молодий театр».

«Молодий театр» опинився в важкому положенні. Перед ним невесела перспектива животіти й надалі в неможливих дотеперішніх умовах праці, або, коли це буде над силу, відійти в забуття.

Але ані скидати, ані знижувати свій прапор «Молодий театр» не хоче. Занадто ясне і велике сяйво кличе нас здалека, щоб так легко ми відреклися стремління.

В казенні спроби театральної ради створити те, що вони звуть Европейським театром, ми не віримо, як не віримо і в те, що більшість театральної ради стоїть на висоті свого завдання. Мертве може дати тільки мертворожденне. Тільки в свобідному театрі може зродитися колись мистецтво, бо мистецтво там, де первопочин.

І тому нам здається, що для нас ще існує місце серед нашого громадянства, що наша роля тільки починається, і що нам мусить бути дана змога сказати в мистецтві своє слово, котре дрімає в наших душах і жде своєї пори.

Інакше бути не може, інакше померкне в нас та віра в перемогу правди, на жертовник якої ми дещо поклали і все покласти готові.

Невже нашому громадянству потрібен тільки тип театру Садовського і Національного? Невже голос театральної ради був дійсно ілюстрацією настроїв і потреб усього українського громадянства?

Ми перетворюємося в «Товариство на вірі», якого членом може бути всякий, хто бажає підтримати «Молодий театр». Пай (кількість не обмежена) 50 карбованців. Члени-вкладчики обирають з-поміж себе кураторію для контролю над фінансовим боком театру і мають право дорадчого голосу в інших справах.

Статут уже зареєстрований.

Ми звертаємось до тієї частини громадянства, котрій ми потрібні. Ми кличемо вас дати нам змогу почати осінній сезом.

Нехай само громадянство стане нашим меценатом.

Коли нам удалося за цей сезон дати змогу пережити хоч одну гарну хвилину театральної казки, то пам'ятайте, що у своїй залі, віддаючи себе цілком мистецтву, присвячуючи йому кожний свій віддих і кожну думку, ми зможемо дати вам більше.

Пам'ятайте, що кожен народ і кожна епоха має такий театр, на який заслуговує.

Театр у ваших руках.

Голова товариства — *Лесь Курбас,*
Секретар Ради — *Василь Василько,*
члени Ради — *Й. Шевченко, С. Бондарчук, М. Терещенко, В. Васильєв, Г. Юра, А. Щепанський, П. Самійленко.*

«Робітнича газета», ч. 278. — Київ, 1918, 25 травня.

НЕЗАЛЕЖНА СТУДІЯ ПРИ «МОЛОДОМУ ТЕАТРІ» У КИЄВІ

Стаття «Незалежна студія при «Молодому театрі» у Києві» написана тоді, коли Лесь Курбас перебував з основним складом «Молодого театру» в трупі Першого театру УСРР ім. Шевченка під керівництвом О. Загарова. Не знаходячи спільної творчої мови в штучному об'єднанні з прихильником реалістично-психологічного театру, Курбас вирішив організувати Незалежну студію. У статті цій з'ясовується основні положення студії. Зовнішні події не сприяли її праці. Згодом багато її членів увійшли до «Кийдрамте».

Бажаючи познайомити українське громадянство з напрямком та діяльністю Незалежної студії, рада Незалежної студії подає до відомості наведений нижче уривок з докладу Комісаріяту освіти.

ОСНОВНІ ПОЗИЦІЇ СТУДІЇ ЛИШИЛИСЯ ТИМИ Ж, ЩО І В МИНУЛОМУ ПЕРІОДІ:

1. «Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна «скінчити», студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ. Студія ставить собі завдання викликати творчість і вказувати безконечно нові шляхи і можливості.

2. Завдяки особливій організації праці, де вся повнота ініціятиви належить самим учням, кожний мусить проявляти максимум самодіяльности і вносити вічно індивідуальне. Студія наша буде відгукуватися на кожний новий подих мистецтва, на кожне нове творче слово, в силу чого

ніколи не стане на мертвій точці, як це сталося майже з усіма драматичними школами, де навчання замінило собою творчість, а «сталий» світогляд керівника скував різноманітність мистецьких можливостей. Одначе в процесі творчої роботи рамки тої праці, яку намітила собі студія, значно поширилися, давши нові перспективи, гадаємо, цілком відмінні від тих, що кладуться в основу всіх сучасних українських та російських драматичних шкіл і студій.

«Мистецтво — єдине» — це стало гаслом нашої студії, яка в процесі творчої роботи раз-у-раз мусіла входити в органічні стосунки з іншими мистецтвами так довго, аж доки ми не переконались, що елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні й ті ж і *кожне з мистецтв містить в собі в усій повності всі інші.*

Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття пляномірности, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань — що з цього сміє відкинути актор, який хоче бути справнішим артистом?

Мистецтво — єдине і нерозривно-органічне.

Не вдаючися в деталізацію усієї теорії, ми зазначимо її просто як принцип, що ляже віднині в основу нашого будівництва. Не режисер, як досі (та й то в одиничних випадках), буде знавцем мистецтва — ні, артист сам, кожним нервом душі відчує гармонію звуків, фарб, ліній, форм, рухів, мелодій і слів, і в колективі з іншими акторами, такими ж вільними в своїй творчості, такими ж абсолютно чутливими до всякого дисонансу, створить справжній театр — театр актора.

Це мета, до якої ми прямуємо віднині.

Згідно з цією метою, конструкція нашої студії й програми нашої праці будуть далеко ширшими, ніж в інших студіях і школах. Ми кинемо своє гасло і покличемо революціонерів усіх інших мистецтв до шукання нового шляху, по якому музи йтимуть усі разом в єдиному танку. Як висновок з тих спільних шукань постане «Студія Мистецтв», де ми займемо скромне місце драматичного відділу.

Одначе першим, прямим нашим завданням буде створити той тип нового актора, про який було згадано вище. Матеріялом творчости ми беремо своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти

ним до повної досконалости; знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити виразніше і зрозуміліше, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі, — такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музику, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривно те чи інше значення руху тіла, будемо студіювати з особливою уважністю.

Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки) знайде в нас також своїх вірних дослідувачів. Але всі ці здобутки технічні були б нічим, коли б ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне — тільки в цьому може бути різниця актора від гарно вишколеної мавпи.

А для цього треба розбудити фантазію, виростити їй крила і навчити літати.

Завдання надзвичайно трудне в атмосфері сучасної сутореальности. Але цьому завданню ми віддамо більшість своїх сил. В знайомстві ж своєму з іншими галузями мистецтва ми будемо йти не від розуму, а від почуття. Не холодні лекції і відчити введуть нас у сферу різнобарвної і різнозгучної творчости, ні, тільки живі вечори мистецтва, де кожний переживе красу того чи іншого твору, з якого скине заслону жрець музи. І тільки іноді будуть відбуватися мистецькі турніри-семінари філософії мистецтва.

Відійти від життя, піднестися над ним, зробити з життя свого мистецтво, а з мистецтва — релігію — «ось у чому наша потреба і наше завдання».

Розпочинаючи знову в 1920 р. перервану тяжким лихоліттям улюблену працю, Незалежна студія закликає відгукнутися всіх, хто любить мистецтво, мучиться його сучасним ганебним животінням, хто поділяє вищезгадані принципи і особливо принцип — «Мистецтво — Єдине».

«Боротьба». — Київ, 1920, 17 січня.

ЛЕСЬ КУРБАС

Для історії українського театру, Лесь Курбас цікавий не тільки як актор першорядної вартости, але поперед усього як режисер, реформатор і революціонер у театральному мистецтві.

Зриваючи з затхлою побутовщиною, з перестарілими поглядами на ролю українського театру, з гопаком і т. п., «Молодий театр», оснований Лесем Курбасом у Києві... зробив велику революцію в українському театрі і вказав йому на нові завдання, нові перспективи і змодернізував його.

Курбаса признають театральні авторитети сьогодні одним із перших режисерів не тільки на Україні, але й у Росії.

Він вивів на сцені українського театру нову форму театральної інсценізації, пластичною й хоровою мелодеклямацією з'єднуючи в ній майже всі галузі мистецтва: гру, пластику, музику, слово, голос, декорацію і костюм.

Та головна заслуга Курбаса... в тім, що він бажає нам дати чисте, правдиве мистецтво, яке рівночасно відповідало б великим переживанням і великим революційним поривам сучасної хвилі, а при цьому в своїх шуканнях пробує відхилити завісу мистецького майбутнього.

Я. Струхманчук

Із статті Я. Струхманчука «Лесь Курбас». — «Вісті», ч. 45, Умань, 1921, 4 березня. Передрук з кн. «Лесь Курбас. Спогади сучасників». Київ, 1969, стор. 335.

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ»

Згідно статуту і в пляні своєї загальномистецької роботи, для ширшого освітлення театрального життя і допомоги його працівникам, Мистецьким об'єднанням «Березіль» утворюються такі комісії.

1. Видавнича (Голова комісії Л. Курбас), що має розгорнути діяльність у справі видання журналів, брошур по питаннях теорії, техніки, історії театру, а також видання п'єс і сценаріїв, як для своїх майстерень, так і для театрів з европейським репертуаром.

2. Музейна — (Голова комісії В. Василько), яка повинна утворити театральний музей, зібравши в собі всі матеріяли щодо історії українського театру.

Комісія має звернутись до відомих акторів, режисерів, театральних діячів і аматорів театру, щоб вони поділились своїми матеріялами, які мають історичне значення і цікавість не тільки для спеціялістів, а й для широких мас.

3. Бібліотечна — (Голова комісії П. Долина) має влаштувати бібліотеку, яка сучасному мистецтву могла б служити допомогою в його роботі.

Комісія має зв'язатись з видавництвами закордону, Росії й України з метою одержання від них потрібних книжок, журналів і газет.

Всі комісії вже мають досить матеріялів, але за браком помешкання для Об'єднання, де мають розміститись всі майстерні, лябораторії й комісії, не мають можливости разгорнути працю більш інтенсивно.

«Червоний шлях», ч. I. — Харків, 1923, квітень, стор. 262.

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ» У КИЄВІ

Небагато людей на Україні уявляє, що таке Мистецьке об'єднання «Березіль». Це т-во ще зовсім молоде (його засновано 31 березня 1922 року, офіційно дозволено й зареєстровано у вересні м. р.), а брак у Києві української журнальної преси не дає змоги як слід популяризувати завдання товариства та його заходи. Широка публіка знайома з ними тільки з роботи 1-ої театральної майстерні. («Березіль» має у Києві три театральні майстерні, а крім того — ще Білоцерківську). Проте праця «Березоля» не обмежується виключно практично-театральною й педагогічною ділянками.

Мета товариства — об'єднати тих працівників театру й мистецтва на Україні, що твердо тримаючись заповітів Жовтневої революції, не відділяючи мистецтва від життя, не плекаючи ніяких традицій, хочуть служити сучасності й будувати майбутнє. Члени товариства підбираються дуже дбайливо, і тільки енерґійні, активні, віддані справі революції й культурного будівництва кандидати приймаються в об'єднання. Тому членами т-во небагате, хоч у його установах працює й виховується коло 200 чоловік у мистецькому й громадському відношенні певних осіб.

Робота об'єднання, крім утримання й проводу (покищо) 4-ма театральними майстернями, розбивається на цілу низку спеціяльних лябораторій та комісій.

Найголовніша з них це «Режисерська лябораторія». В ній працюють кращі робітники з усіх майстерень театральних, з одного боку виховуючись на самостійних по-европейському грамотних режисерів, з дру-

того ж боку — розроблюючи принципи сучасного театру в закінчено-уґрунтовану науку. Тут розроблюються сценарії нових п'єс, пероблюються для потреб сучасности п'єси старого репертуару і тут складаються підручники театральних наук, що в свій час будуть друковані. Тут збираються матеріяли й розроблюються проєкти театральної термінології. Тут працюють над питанням театралізації деяких моментів нового побуту.

Керує працею ляборторії тов. Л. Курбас.

Друга по важливості — це «Декоративна майстерня», на чолі якої стоїть худ. В. Г. Меллер. Вона має виховати освіченого й технічно підготовленого мистця, товариша режисерові по оформленні сценічних лаштунків.

Якраз тепер організація цієї майстерні закінчується, хоч справа дуже гальмується за браком коштів на технічне приладдя й оборудування.

«Психотехнічна комісія» (з 10-ти чоловік), в якій працює невропаталог др. В. М. Гакебуш, займається використанням даних психотехніки (прикладної психології) для встановлення наукової методи професійного добору в театральному й мистецькому напрямку. Вже дотеперішня недовга праця цієї комісії дала надзвичайно цікаві вказівки, як без всякої помилки пізнати при іспиті придатність до акторської професії.

«Музейна комісія» збирає матеріяли з історії театру на Україні, щоб заснувати перший на Україні театральний музей. При комісії існує архівний відділ, що вже тепер уявляє з себе дуже велику цінність для майбутнього історика театру. Велика колекція фотографій, ескізів і пакетів збільшується постійно. Керує справою т. В. Василько.

«Бібліотечна комісія» (голова т. О. Магат) кладе основи великої, переважно мистецької, фундаментальної бібліотеки.

«Видавнича комісія» приступає восени цього року до видання постійного театрально-мистецького ілюстрованого щотижневика «Глядач», що обслуговує театральне життя всієї України і матиме додаток — порадник для сільських і робітничих театрів. Намічено для видання цілу низку п'єс, підручників, справочників і т. ін. Для більш успішного переведення видавничого пляну видавнича комісія увійшла у видавництво «Гольфштром» для тісного співробітництва.

Восени цього року праця об'єднання має ще поширити-

тись. Має бути відчинено спеціяльну «Балетно-хореографічну майстерню» під керуванням учителя руху Н. М. Шуварської і при близькій співучасті знавця українського народнього танку т. Верховинця.

У всіх відділах і майстернях «Березоля» існують політгуртки, що ведуть свою працю під проводом політкома об'єднання О. Лазоришака.

Всю цю ґрандіозну роботу веде Мистецьке об'єднання «Березіль», маючи дуже й дуже невеликі кошти. І тільки завдяки колосальній енерґії її працівників «Березіль» не тільки живе, але й поширює свій пляцдарм.

«Червоний шлях». — Харків, 1923, серпень, стор. 257-8.

ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА

Уже в 1918 році на Україні були відомі ім'я Курбаса і його постановки в «Молодому театрі». Але останні його постановки і взагалі праця Мистецького об'єднання «Березіль» змусили заговорити про нього всю пресу на Україні і знайшли відгук у закордонних українських виданнях. Студія Курбаса була зорганізована ним давно, але в 1921 році мусіла припинити роботу і тільки в 1922 році змогла знову розпочати свою величезну роботу. Через те, що це сталось у березні, то студію названо «Березіль». Тепер студія має 4 майстерні. Цікаво навести тут слова самого Курбаса про роботу його майстерні: «Студія бореться з дилетанством, кустарництвом у театрі. Треба ставити роботу в театрі на науковий професійний ґрунт. Щоб артист працював не по якійсь інтуїції, та «нутром», а на підставах певних законів ритміки, руху і т. і. треба, щоб артист зробився майстром театральної дії, а не був сценічним аматором та дилетантом, як було до цього часу. Звичайно, на першому місці треба підкреслити зміст та організуюче соціяльне значення театру».

Чутливо прислухаючись до настрою робітничої маси і уперто, послідовно-революційно проводячи свою роботу він із своєю студією виступив з п'єсами «Жовтень» і «Рур» і нарешті з п'єсою німецького письменника Кайзера «Газ».

«Жовтень» і «Рур», — це не театр, як його звикли розуміти. Тут величезні скупчення мас, велетенська праця цих мас, їхня боротьба з гнилим панським і буржуазним світом. Тут проявилось мистецтво Курбаса — рух, плас-

тика і колективна метода. Революційну боротьбу передано тут в музичних ритмах і ритмах ліній, що відбивають сьогоднішній день боротьби пролетаріяту.

Але в постановці «Газу» Курбас досяг ще нечуваних наслідків розв'язання принципу будови колективно-конструктивного образу. Можна сказати, що цією постановкою починається нова доба в театральному мистецтві. Хоч п'єса і перейнята буржуазними тенденціями і дешевою філософією «вищої ідеальної людини», але Курбас зробив з неї революційну п'єсу, дав їй пролетарську ідеологію, висунувши на перше місце і яскраво окресливши ідею клясової боротьби. В постановці виявилася нова метода представлення соціяльно-клясової трагедії шляхом конструктивізації масового образу, масової ритміки та масового сценічного руху. Курбас підійшов до цієї проблеми науково — вистудіював закони акторського матеріялу, мінімум і максимум технічної можливости його і вже з готовими даними підійшов до творення самої форми постановки. На сцені у Курбаса нема юрби. Там є маса — машина. Міцна, організована, об'єднана єдиною волею, своєю — не чужою. Рухи маси гармонійні, як музичні хвилі. Повсякчасну мінливість психічного ритму передає Курбас у змінах ритмізації сценічного руху, в переведенні його з одного темпу на другий. Курбас дає глибоко мистецький відбиток боротьби пролетаріяту.

Виступи студії відбулись уже в Києві і в Харкові і скрізь їх зустрічає великий успіх і справедливе признання, що студія є дійсно театр для пролетаріяту.

До студії входять найкращі мистецькі сили України і не тільки українські по національності.

Для студії тов. Йогансен перекладає п'єсу Е. Толлера: «Людина-маса»; в його перекладі піде і п'єса Е. Мюгзама «Юда» (видана «Космосом»).

«Нова громада», ч. 2. — Відень, 1923, серпень, стор. 104.

ТЕАТРАЛЬНИЙ МУЗЕЙ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ»

Весною 1923 року М. О. «Березіль» заснувало перший на Україні театральний музей. Для організації цієї справи була обрана спеціяльна музейна комісія, яка негайно ж узялася до праці. Здавалось би, що ідея утворення теа-

трального музею, потреба в якому так гостро відчувалася, знайде найактивніший відгук і співчуття серед громадянства і українського акторства зокрема. В дійсності ж вийшло трохи інакше — комісії з першого ж дня прийшлося боротися, в кращому разі з цілковитою байдужістю громадянства до цієї справи, а то й просто з міщанством та власницькими інстинктами тих осіб, що здавалось би в першу чергу повинні були відгукнутися. «Не для того я збирав і переховував, щоб віддати потім у музей». І так цінні матеріяли лишаються перебувати під periною якогось власника. Помічається ще й такий курйоз: поки М. О. «Березіль» не бралося до реального переведення справи театрального музею в життя, ніхто не робив ніяких заходів, а так собі «для словця» гомоніли, що мовляв не завадило б закласти театральний музей. Тепер же як довідались, що «Березіль» уже має музей, усі наввипередки починають і собі посувати цю справу. Утворилося щось в роді конкуренції, є навіть підпільна аґітація проти нашого музею.

Але все ж факт лишається фактом, у М. О. «Березіль» музей уже є, є люди, які віддалися цій справі цілком і роблять серйозне діло. Молоде завзяття і віра в свою перемогу навіть у такій «старій» справі, як музей, теж дало свої реальні і цінні наслідки.

Як це не дивно, а більша частина жертвувателів нашого музею є наша молодь, а не старі актори. М. К. Заньковецька, І. О. Мар'яненко, Лазар Шевченко, І. І. Ковалівський є поодинокими щасливими виїмками. До цього часу в театральний музей «Березоля» вступило до 1000 речей (загальна кількість). Серед них: дуже цінний архів щодо історії театру на Україні за час революції, 253 неґативи щодо історії театру М. К. Садовського, коло 200 неґативів до історії «Молодого театру», 30 ескізів костюмів до опери «Тараса Бульби» роботи художника А. Петрицького, 16 штук макетів до різних п'єс, роботи професора В. Г. Меллера та його учнів, костюм М. К. Заньковецької з оперети «Чорноморці», в ролі Цвіркунихи, надзвичайно рідка фотографія першої української трупи Ашкаренка 1880 року, афіші з Америки і багато інших речей.

Музейна комісія зорганізувала заряд музейних аґентів по інших містах, уже є зв'язок з 9 містами, де також проводиться праця по збору матеріялів для театрального музею «Березоля».

Музей покищо для публіки не відкритий і не розібраний

по відділах. Затримка за коштами для урядження вітрин та полиць. Є думка улаштувати спеціяльну виставу на користь театрального музею. Коли кошти дозволять, то відкриття музею має відбутися в день 2-річного існування М. О. «Березіль» 31 березня 1924 року.

31. X 23 р. *Музком*

«Барикади театру», ч. 1. — Київ, 1923, 20 листопада, стор. 8-9.

ХРОНІКА «БЕРЕЗОЛЯ»

ВИШКІЛ

З вересня місяця почався іспит до Вишколу. А в кінці місяця — робота. Склад робітників переважно незаможники, до яких і на селах уже докотилося ім'я «Березоля». І «почувши — взяв торбинку на плечі і рушив у дорогу» — як казав один з тих, кого потягла вістка про «Березіль» з глибин нашого села. Важко приходиться завзятим моломоденьким «березільцям».

Бідних батьків діти. Власними силами пробиваються. Тяжко знайти роботу і заробляючи вчитися. А праця поставлена відразу в обсягу майстерні. Відразу входять в роботу на повнім ходу. Окрім тренування — «муштри», іде робота і в своїй ділянці загального виробничого пляну МОБу. А саме: вишкіл допомагає майстерням, беручи участь у їх постановках. Подруге, провадить репетиції свого виступу на Майдані Революції з колективним виголошенням лозунгів Жовтневої революції.

МАЙСТЕРНЯ Ч. 1

Після короткої літньої перерви в роботі 1-ої майстерні в кінці липня місяця розпочався новий етап у розробленні засобів мистецького виразу актора. За три місяці, що минули з часу перерви, багато пророблено цінних експериментів у цьому після-«газівському напрямі». Поруч із цим велася і звичайна педагогічна і тренувальна робота. Рівень майстерні значно піднявся. З роботою 1-ої майстерні знайомі лиш Київ та Харків, а тому в одному з ближчих чисел нашого журналу буде дано ширшу статтю, яка має докладно ознайомити провінціяльну публіку з характером і напрямком роботи майстерні.

ФІЛІЯ МОБу В БІЛІЙ ЦЕРКВІ

Театральна майстерня «Березіль» ч. 3, що за місячний час свого існування виросла в сильну театральну організацію і розширилась зараз у філію Мистецького об'єднання «Березіль», поставила собі метою боротися з театральним міщанством і халтурою, яка звила собі зараз тепле гніздо в провінційних містах і селах. Молоді працівники не зважаючи на важкі родинні відносини, з повною посвятою виконують своє завдання. Побіч тренувальної роботи над своїм вишколенням, проводиться праця над постановками революційних п'єс, яка вже дала гарні результати: під керуваням артиста режисера І-ої майстерні т. Ігнатовича поставлено в річницю міжнародного дня юнацтва зложену театральною майстернею «Березіль» ч. 1 п'єсу «Жовтень», а в роковини Жовтневої революції аґітку тої майстерні п. з. «Рур» під керуванням артистів І-ої майстерні тт. Чистякової і Кудрицького. Завдяки своїй корисній для працюючих мас роботі філія користується на Білоцерківщині великою популярністю і має моральну та частинно і матеріяльну допомогу від окрвиконкому та його відділів. В її розпорядження віддано будинок театру імени Шевченка для вистав і експлуатації. В менших кімнатах будинку влаштовано інтернат і спільну їдальню, що з одного боку дозволяє економно витрачати незначні матеріяльні засоби філії, з другого виробляє у її працівників почуття колективности.

Сильний склад правління під керуванням т. Бортника і кріпка товариська єдність та дисципліна серед працівників філії дає їй певну запоруку якнайкращого розвою.

4-ТА МАЙСТЕРНЯ «БЕРЕЗІЛЬ»

Майстерня, що має стати постійним революційним театром у Києві, доступним широким масам, виховуючим і перероджуючим психологію сучасного глядача — зараз дуже активно готується до відкриття свого першого сезону.

Для відкриття майстерні буде виставлено нову постановку режисера Леся Курбаса, «Джіммі Гіґґінс» скомпоновану ним же за романом Е. Сінклера тої ж назви. Сценічні помости і костюми виготовані по ескізам професора В. Г. Меллера. Постановка є новим етапом у роботі Курбаса і спробою нової методи інсценізації. У п'єсі зайнята вся майстерня в складі 38 чоловік. Головні ролі поділені так: Джіммі — Бучма і Гірняк (в чергу), д-р Сервіс — Василько,

Біль — Муррей — Супрун, Форстер — Сердюк, М. Сміт — Нятко, Станкевич — Діхтяренко, Джерігті — Гуменюк, Поль — Мар'яненко, Ґреніч — Каргальський, Вільсон — Долина.

Другою постановкою Л. Курбаса буде «Макбет» Шекспіра з Мар'яненком у ролі Макбета і Гакебуш у ролі Леді, найближчими постановками будуть «Машиноборці» за Е. Толлером у постановці реж. Ф. Лопатинського, «Людина-маса» за Е. Толлером у постановці режисера Гн. Ігнатовича і «Вільгельм Тель» за Шіллером у постановці режисера С. Бондарчука. Всі п'єси майже зрепетировані і будуть виставлені як тільки будуть пошиті костюми і побудовані сценічні помости.

ТЕАТРАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ «БЕРЕЗІЛЬ» Ч. 5 У БАРИШПОЛІ

Мистецьке об'єднання «Березіль», вважаючи одним із своїх найважніших завдань приблизити нове революційне мистецтво до широких селянських мас, відкрило 8 жовтня ц. р. театральну майстерню «Березіль» ч. 5 в містечку-селі Баришполі. Ініціятива організації цієї майстерні вийшла від гуртка Баришпільської театральної студії, котра існувала там коло двох років під керуванням Віри Онацької, колишньої артистки групи Курбаса.

Ця майстерня складається майже виключно з селян.

На жовтневі роковини під керуванням артистів театральної майстерні ч. 1 (т. Магат) поставлено п'єсу «Жовтень», що пройшла з великим успіхом.

За короткий час існування майстерні її працівники виявили надзвичайне захоплення і щире віддання праці. Характерно, що нові ідеї в мистецтві, нові методи в роботі, які несе з собою «Березіль» і які так туго сприймаються інтеліґентсько-міщанськими колами, — селянством приймаються, як щось йому цілком рідне і органічне.

ПЕРСОНАЛЬНІ ВІДОМОСТІ

Керівник Білоцерківської філії МОБу Бортник після тяжкої недуги приходить зараз до сил і в найближчому часі приступить до праці.

— Вибули із складу 4-ої майстерні працівники: Поліна Самійленко, Л. Шевченко.

— Захворів і виїхав на відпочинок працівник 4-ої майстерні К. Блакитний.

ІНСТРУКТОРСЬКИЙ АПАРАТ «БЕРЕЗОЛЯ»

Для керування роботою позакиївських майстерень висилаються на провінцію відповідальні працівники МОБу. На протязі останніх двох місяців виїздили в Білу Церкву і Баришпіль слідуючі товариші: Ігнатович (керівник Вишколу), О. Магат, П. Кудрицький і В. Чистякова з 1-ої майстерні; Гакебуш з 4-ої; деякі з них по два рази.

АДМІНІСТРАТИВНО-ГОСПОДАРСЬКА ЧАСТИНА

Адміністративно-господарська частина «Березоля» — це та основа Об'єднання, що дає змогу художній частині без перебоїв нести і поширювати свою працю. Адміністративна колеґія складена з відповідальних працівників «Березоля» на піврічний протяг свого існування дала цілу низку доказів своєї сили і працездатности. Для праці всіх майстерень і комісій Об'єднання, взято в оренду великий будинок із садом у центрі міста по вул. Воровського 29 (б. Хрещатика) з 17 кімнатами, двома меншими залями і одною великою. В цьому помешканні влаштовано спільну кухню, де 150 працівників київських майстерень отримує сніданок, обід і вечерю. Інтернат «Березоля» міститься у двох будинках по вул. Лібкнехта 27 і 29 (б. Левашівська). Крім цього березільцями зайнято цілу низку кімнат в будинку по вул. Воровського 58. При інтернаті організується спільна прачкарня.

Всі будинки отримано у знищеному стані і лиш завдяки неймовірним зусиллям адміністрації і працівників Об'єднання, що власними руками на суботниках приводили їх у відповідний для праці і життя вигляд, відремонтовано їх. На ремонт ні одного гроша від нікого не отримано, всі вони йшли за рахунок утримання персонального складу так художнього як і технічного. Штат їдальні доперва з вересня почав отримувати певну платню, художній не брав ще ніякої на рахунок натурального постачання.

Щоб дати змогу всім робітникам «Березоля» в літні місяці поправити своє здоров'я, взято в оренду аґро-пункт (50 верств від Києва), де в слідуючому році буде влаштовано будинок відпочинку «Березоля».

Названий аґро-пункт лежить в живописній і здоровій місцевості, належить до малого числа тих аґро-пунктів, звідкіля революція вигнала панів і їх порядки, оставляючи будинки і реманент майже в цілості. Малих коштів по-

трібно зараз, щоб зберегти доручене «Березолеві» майно і приготовити при зразково веденім господарстві місце відпочинку для знесиленого актора. По самим обережним підрахункам аґро-пункт повинен себе тимчасово окупити, а з порою із своїх остатків повинен утримати санаторію для 50 чоловік.

Відданий Головполітосвітою в оренду театр ім. Шевченка, в скорому порядку ремонтується; до відкриття сезону ремонт буде закінчений.

При Об'єднанні зорганізовані майстерні: столярська, слюсарська, в стадії організації шевська, яка має метою заосмотрити всіх працівників «Березоля» обув'ю. Заготовлена достаточна кількість дров. Підшукується помешкання під каварню-клюб, що була б цінним місцем відпочинку для працівників мистецтва і творила б хоч незначну статтю доходу бюджету Об'єднання, яке зараз живе на незначні суми державної субсидії.

Від виплати до виплати субсидій доводиться позичати в різних осіб і установ. На зустріч у таких случаях іде Українбанк «Вукоспілка»: Сорабкооп, Комунальний банк, Сельбанк і 45 дивізія.

Від головної адміністрації не залишається позаду і адміністративий склад майстерень у Білій Церкві і Баришполі, який невпинно та з великою енерґією підносить матеріяльні бази під свої установи.

Біло-Церківська майстерня експлуатує для своїх потреб театр і кіно.

При найменших затратах добиватися найбільших результатів, з найбільшою ощадністю та розрахунком видавати кожний карбованець невеликої субсидії — це основний принцип «Березоля», що без ніяких збочувань безглядно проводиться в життя, і лиш завдяки цьому «Березіль» має змогу не лише існувати але і розвивати, углиблювати й поширювати свою працю.

Адміністративна колеґія під безпосереднім керуванням т. Лазоришака, в складі головного адміністратора т. Дацкова і адміністраторів тт. Перегуди і Коменданта, а також завід господарством тов. Матвійко, вміло підтримує художню частину в її нестримнім поході вперед на шляху до культури майбутнього.

«Барикади театру», ч. 1. — Київ, 1923, 20 листопада, стор. 13-14.

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ» ЗАСНУВАЛО ПЕРШИЙ НА УКРАЇНІ ТЕАТРАЛЬНИЙ МУЗЕЙ

У цьому музеї мають бути зібрані всі матеріяли, щодо історії театральної культури на Україні від найдавніших часів аж до наших днів, незалежно від ідеологічних угрупована́нь, належности до тої чи іншої нації, часу і характеру театральної роботи.

Громадяни! Будуйте скарбницю театральної культури! Жертвуйте все, що маєте цінного для театрального музею!

Театральний музей — жива книга прийдешніх поколінь.

Дайте можливість широким народнім масам ознайомитись ближче з нашими здобутками.

Музей міститься: Київ, вулиця Воровського 29, Мистецьке об'єднання «Березіль».

Голова Музейної Комісії — *Василько-Миляїв*

Заступник Голови — *Л. Гаккебуш*

Секретар *М. Кононенко*

Члени: *В. Тихонович,*
І. Гавришко

ТЕАТРАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ Ч. І

* За останній час пророблено цілий ряд експериментів, що у великій мірі розрішують ряд питань загальнопрограмного характеру.

* Режисер Лесь Курбас приступив до чергової програмної постановки.

* Недавно влита в майстерню молодь успішно працює по всіх дисциплінах тренувальної роботи.

ТЕАТРАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ «БЕРЕЗІЛЬ» Ч. 2

* Після постановки «Нові ідуть» та короткого відпочинку, майстерня знов приступила до інтенсивної тренувальної праці. Ця праця мусить лягти в основу великої показної вистави майстерні, яка має виявити її досягнення в галузі акторської техніки.

* У найближчому часі майстерня починає працювати над антирелігійною аґіткою, якою вона обслуговуватиме робітничі райони м. Києва.

* В майстерні заснувався активний гурток, що ставить собі за мету — досягнення максимальної продуктивности праці. Одним із перших кроків цього гуртка — вступ його членів до ліґи часу.

* 31 грудня ц. р. друга майстерня святкує першу річницю свого існування. В тісному колі відповідальних робітників Об'єднання майстерня демонструвала деякі із своїх робіт. На святкуванні був присутнім автор «Нові ідуть» т. Єфим Зозуля.

ТЕАТРАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ Ч. 4

Після прем'єри «Джіммі Гіґґінса», майстерня приступила до остаточної підготовки постановки «Машиноборці» по Е. Толлеру. П'єсу ставить режисер Фавст Лопатинський. У виставі бере участь уся четверта майстерня і кілька майстерцехів з 2-ої театральної майстерні. Паралельно з цим провадились чергові репетиції «Людини-маси» в постановці режисера Гната Ігнатовича, а також тренувальна робота, яку стиснено в часі через роботу над репертуаром. Група молоді, яка ввійшла в 1-шу майстерню з вишколу, крім спільної праці з рештою майстерні, ще зокрема провадила лекції із системи Л. Курбаса під керуванням т. Ігнатовича.

МАКЕТНА МАЙСТЕРНЯ «БЕРЕЗІЛЬ»

На чолі майстерні стоїть старший майстер В. Г. Меллер. Майстерня заснована в жовтні 1923 р. В склад майстерні входять студенти 3-го курсу Інституту мистецтва майстерні Меллера, а також і інші учні. За час свого існування майстерня виконала in corpore завдання режисерської ляборатоії «Березоля» макети до інсценізації «Царі» за Шевченком у постановці режисера ляборанта В. Долини. Роботи були переглянуті і обговорені цілою режисерською ляборатоією на чолі з Лесем Курбасом і в більшості були визнані гідними до вжитку на сцені. На цьому тижні було закінчено макети до «Вавилонського полону» у постановці режисера Г. Ігнатовича.

Крім праці для виконання завдань Режляборатоії в майстерні проводиться практикантська праця на сцені. Макетній майстерні доручено зарисовувати акторів у різних ролях для утворення альбому постановок майстерень «Березоля».

Майстерняки макмайстерні по черзі працюють над монтажем тексту афіш М. О. «Березіль» і журналу «Барикади театру» під безпосереднім керівництвом старшого майстра.

АНКЕТА

Утворена спеціяльна комісія для вироблення тексту анкети, яка має переводитися поміж глядачами березілівських вистав. Анкета розроблена в 4 плянах: «Глядач», «Наша вистава», «Наш театр», «Театр взагалі». Анкету здано до друку і незабаром вона буде переведена серед глядачів.

РЕЖИСЕРСЬКА ЛЯБОРАТОРІЯ

Ляборатория заснована 4 березня 1923 р. з метою підготовки нових режисерів, вихованих по новому розумінні мистецтва як соціяльного чинника. В ляборатореї праця проводиться у двох напрямках: 1) шкільна праця і 2) експериментальна праця. За останній час ляборатория поповнилася новими членами і зараз нараховує до двадцяти учнів. За браком часу, з огляду на виробничу працю по майстернях, режисерська ляборатория працює 5 годин на тиждень, але крім того учні працюють самі над завданнями керівника Л. Курбаса. За останній час детально були простудійовані постановки «Джіммі Гіґґінс» і «Нові ідуть», а також розглянутий проєкт постановки антирелігійної аґітки з 2-ої майстерні ляборанта З. Пігулович.

ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ

З відкриттям сезону театру «Березіль» значно скріпився мистецький лівий фронт СРСР. Постановка «Джіммі Гіґґінс» звернула увагу всіх, хто цікавиться культурним життям спілки радянських республік. А пролетарський Київ, заповняючи по береги театр «Березоля», не лише висловив йому признання за цінну працю, але й намітив зараз шляхи матеріяльної йому допомоги.

В перших днях м. грудня під головуванням голови Губвиконкому т. Гринька відбулась нарада відповідальних представників Губкому, Відділу освіти, РРПС, господаря цих установ, 45-ої дивізії, преси і «Березоля», на якій після докладу завгубнаросвітою т. Салька і промов цілої низки

представників, постановлено було організувати товариство сприяння українському революційному театрові в Києві.

Організаційне бюро в складі тт. Гринька як голови, Сліпанського, як заступника голови, Лазоришака як секретаря і членів Верхотурського, Салька, Курбаса і Терещенка М., виконуючи постанову наради, звернулось до всіх господарських, професійних і військових установ із пропозицією внести певну суму у фонд товариства. Крім цього, бюро віднеслось до президії Губвиконкому з проханням звільнити театр «Березіль» від усіх податків і платні за комунальні послуги, а в Губполітосвіту з просьбою перевести театр в найближчому часі в помішення театру ім. Леніна (б. Соловцов), якою і пороблено вже відповідні заходи в цьому напрямку.

Будемо сподіватися, що Мистецьке об'єднання «Березіль» не буде більше в голоді та холоді боротися за своє існування, а маючи кріпку матеріяльну основу зможе зараз спокійно віддатись дальшій творчій праці на користь пролетаріяту.

В обсяг діяльности товариства входить крім «Березоля» театр-майстерня ім. Михайличенка і «Думка».

ПЕРСОНАЛЬНІ ВІДОМОСТІ

Режисер Лесь Курбас одержав від московського театру Революції пропозицію дати свою інсценізацію «Джіммі Гіґґінс» для постановки в цьому театрі. П'єса має бути поставлена під безпосереднім керівництвом В. Мейєрхольда.

«Барикади театру», ч. 2-3. — Київ, 1924, 6-8 січня, стор. 19, 22.

В МИСТЕЦЬКОМУ ОБ'ЄДНАННІ «БЕРЕЗІЛЬ»

На літній сезон цього року Мистецьке об'єднання «Березіль» вирядило в ґастрольну подорож по УСРР 2 театральні майстерні — Київську на Лівобережжі і Білоцерківську на Правобережжі. Із наміченого маршруту — Харків, Полтава, Бахмут, Катеринослав і Одеса. Київська театральна майстерня з репертуаром: «Джіммі Гіґґінс», «Макбет», «Машиноборці» і «Гайдамаки» побула у двох містах — Харкові й Полтаві, де мала величезний успіх. Білоцерківська театральна майстерня, з репертуаром: «Джіммі Гіґґінс», «Жовтень», «Рур» і «Гайдамаки» має

об'їхати Київщину, Волинь і Поділля. До цього часу майстерня побувала у Фастові й Бердичеві, де мала великий матеріяльний і моральний успіх. Дальніший маршрут майстерні намічено: Житомир, Вінниця, Кам'янець-Подільський, Умань і Черкаси.

«Червоний шлях», ч. 6. — Харків, 1924, червень, стор. 253. Уривок.

ПРО ТЕАТР «БЕРЕЗІЛЬ»

(...) Свої нариси про цей Київський театр, незалежно від критичної аналізи його мистецького напрямку, я повинен почати з заяви, що кожен, кому є дороге мистецтво революції, повинен визнати факт героїчної боротьби працівників «Березоля», за існування свого театру, справжню їх Сизифову роботу і найщирішу відданість своїй улюбленій справі. У тих умовах, в яких їм доводилося жити й працювати, найменший крок уперед слід уважати за подвиг, а що «Березіль» уже поклав свій і чималий здобуток у театральне мистецтво на Україні (та й не тільки для неї самої), це, безперечно, повинні визнати навіть найзавзятіші вороги його. Назвавши міщанами тих, що не розуміють значення «Березоля», Курбас мав би рацію, коли б знайшлись такі, що не спромоглися б оцінювати його значення. Знов же таки Курбас має рацію, коли заявляє, що «Березіль» це — рух. Так, непорушности, топтання на одному місці у нього нема. (...)

Театр має такі гарні ознаки: певну ідеологічну охайність, що робить з «Березоля» театр гідний з ідеологічного боку найбільшого визнання у федерації. Революційний він мабуть більше ніж якийсь інший театр. Хай це буде не те, що нам треба як максимум (та й хто ж здолає конкретно означити цей максимум), але другого театру, що з революційного боку давав більш, покищо, мабуть, нема. «Березіль» свіжий, яскравий, часами дуже соковитий. (...)

У «Джімі [Гіґґінс]», мабуть, непомітно для самого себе Курбас додержався правдивого напрямку. Він пішов шляхом сполучення околишности з емоціональністю. Може він цього й не хотів, алеж так вийшло. І створив найзнаменитіше — видовище. Воно було безперечно ще виразніше, коли б над театром не тяжив дух декляраційних «установок на техніку», що все ж таки до чогось театр обов'язують. (...)

Тільки хотілося б, щоб «Березіль», яким би шляхом не йшов, не почав раптом тупцювати на одному місці. Коли він хоч на час зупиниться на чомусь, йому уже буде край. Уся привабність і краса його у безперестанному та перманентному русі.

І. Туркельтауб

«Література, наука, мистецтво», ч. 21. — Харків, 1924, 1 червня. Уривки.

НАГОРОДЖЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА ЗВАННЯМ НАРОДНЬОГО АРТИСТА РЕСПУБЛІКИ

Постанова Ради Народніх Комісарів УРСР «Про нагородження артиста і режисера О. С. Курбаса званням Народнього артиста Республіки»

Беручи до уваги невтомну працю тов. Курбаса О. С. у галузі революційного театрального мистецтва, його заслуги як провідника нових течій в українському театральному мистецтві, який багато сприяв розвиткові пролетарського театру на Україні й поступовому перетворенню форм останнього, а також заслужену популярність його серед робітників і селян не тільки в УРСР, але й за її межами, — Рада Народніх Комісарів УРСР постановляє:

Нагородити артиста й режисера Курбаса Олександра Степановича званням Народнього артиста Республіки.

Харків, 8 серпня 25 р.

Заст. голови РНК УРСР *І. Булат.*
За кер. справами РНК УРСР *Яворський.*

«Лесь Курбас. Спогади сучасників». Ред. В.С. Василько. — Київ, «Мистецтво», 1969, стор. 355.

В КИЇВСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ МАЙСТЕРНІ «БЕРЕЗІЛЬ»

Майстерня «Березіль» виготувала й задемонструвала переробку відомої старої комедії М. Старицького «За двома зайцями». Коли постановка переробленої за Кропивницьким комедії «Пошились у дурні» була спробою підкреслити і висміяти в буфонадних тонах у пляні цирку деякі від'ємні сторони сучасного сільського побуту, то по-

становка переробки «За двома зайцями» мусить у пляні загостреної комедії-сатири висміяти міщанський побут сучасного міського «Напівнепу». Сценарій комедії розробив постановник її режисер Василько-Миляїв з ляборантом Шмаїном під доглядом Л. Курбаса. В основу оформлення сцени покладена трансформація станків, яка дає великі можливості для моментальної зміни місця дії на очах у глядача, а також підкреслює характерні особливості місця дії і атмосфери осередку, в якому вона відбувається.

Режштаб «Березоля» прийняв до постановки, після певної режисерської переробки, п'єсу Файко «Учитель Бубус». Розробку п'єси дано Б. Тягнові.

Режисер Ф. Лопатинський і ляборант Береза-Кудрицький працюють над п'єсою «Робселькорія», що піде слідом за постановкою Василька. Головний режисер Курбас готує нову програмову роботу на тему колоніяльної політики, яка піде в кінці березня.

Щоб бодай почасти задовольнити вимоги драмгуртків і клюбів міста і села, клюбстанція і репертстанція «Березоля» написали і розробили до постановок в клюбах такі п'єси: «Ленін», «П'ять хвилин», «Жовтнева антена», «Заковика», «Проміння смерти», «Вінігрет», «Коли б так сталось» і ін. Всі вони ставились і ставляться в робітничих, червоноармійських, комсомольських і піонерських клюбах. Деякі з них послано й на села. Робота селянських аґіт-майстерень в селах Березні і Мокро-Калигірці йде успішно. В селі Березні аґіт-майстерня, висміюючи і викриваючи перед незаможницькими і батрацькими масами «діла» куркульні, поставила під небезпеку керівника свого. Куркульня погрожує йому побиттям.

З організаційного боку, щоб встановити тісний зв'язок «Березоля» з партійними і профорганізаціями та щоб створити відповідні обставини для його роботи і розвитку, поповнено і поширено теперішній склад правління «Березоля».

Відвідування вистав щодня зростає. Великою перешкодою в роботі «Березоля» є репертуарна криза через відсутність ідеологічно видержаних п'єс.

«Червоний шлях», ч. 3. — Харків, 1925, березень, стор. 253. Уривок.

ПРОВОДИ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ» ДО М. ХАРКОВА

«Березіль» безперечно був театром революційної дійсности, театром, що не малював, не відбивав лише життя, а організовував його, був театром, що боровся за новий побут. Культурну ролю «Березоля» в революції давно вже оцінило робітництво Києва та інших міст України.

4 травня київське громадянство проводжало на урочистих зборах театр «Березіль» до м. Харкова.* На цих зборах «Березіль» востаннє демонстрував перед переповненою залею зразки своєї декількарічної театральної роботи.

Після вистави урочисте засідання. В президії представники громадських, партійних, професійних організацій м. Києва; командир 45 дивізії — шефа «Березоля», керівник «Березоля» Лесь Курбас, артисти театру та інші.

Перше слово — Голови Окрвинкому тов. Любченка. «Березіль» є один із великих здобутків молодої пролетарської культури, так висловився т. Любченко. Той самий мотив звучить і в промовах численних представників робітництва, Окрпаркому, Окрпрофради, різних театрів та інших організацій.

Секретар Окрвинкому зачитує офіційне привітання Окрвинкому й роздає артистам «Березоля» жетони.

Т. Щупак від «Пролетарської правди» говорить, що «Березіль» єдиний у Києві театр, що давав високу художню насолоду. Революційне значення «Березоля» велике ще й тим, що під час боротьби за визначення місця пролетаріяту в українській культурі він виразно й відразу став на бік пролетаріяту.

Кінцеве слово — керівникові «Березоля» т. Лесеві Курбасові. Його зустрічають гучними оплесками. У своїй промові т. Курбас говорить, що для «Березоля» багато дав зв'язок з київським пролетаріятом, з червоноармійцями 45-ої дивізії, з київською пресою. «Березолеві» важко поривати з м. Києвом, з яким він органічно зрісся. «Але нас утішає те, що ми з Києвом прощаємося не назавжди. Ми скоро повернемося... До того ж Київ є й тепер культурна столиця України, і ми певні, що нам ще доведеться колись працювати в Києві, столиці соборної Української Соціялістичної Радянської Республіки. Отож не кажу «прощавайте», а «до скорого побачення!» — кінчає т. Лесь Курбас...

Так Київ виряджав до теперішньої столиці України —

---

* «Березіль» реорганізовано в центральний театр УСРР.

Харкова найкращий свій театр з тим, щоб «Березіль» через деякий час знову повернувся до Києва, до цієї, кажучи словами Курбаса, «столиці соборної Української Соціялістичної Радянської Республіки».

К.

«Життя й революція», ч. 6. — Київ, 1926, стор. 95-96. Уривок.

НАПЕРЕДОДНІ ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕЗОНУ. ІЗ РОЗМОВИ З ЗАВІДУЮЧИМ УПРАВЛІННЯМ ПОЛІТОСВІТИ Т. ОЗЕРСЬКИМ.

Всіх цікавить перевід «Березоля» до Харкова. Інтерес до театру величезний. Необхідно зазначити, що перевід театру «Березіль» до Харкова не випадковий. Ми вважаємо, що театр «Березіль» є найдосконаліша й найпередовіша і по репертуарі, і по техніці, і по напрямку театральна одиниця на Україні. У Києві для нього не було уже відповідної атмосфери: він задихався у Києві. У Харкові, де свіжіша атмосфера, де є більше зв'язків з робітничими масами, для «Березоля» відкривається ширше поле діяльности.

«Культура і побут», ч. 39. — Харків, 1926, 26 вересня. Уривок.

ТЕАТР «БЕРЕЗІЛЬ»

Можна належати до якого завгодно художнього табору, але ні за яких умов не можна заперечувати тієї величезної ролі, що її відіграв в історії сучасної української театральної культури театр «Березіль», як не можна замовчати і тої виключної художньої цінности, яку він із себе являє. Коли про цей театр маси знають менше, ніж слід було б, то тут провини самого театру менше, ніж когось другого. Не раз відзначалося в пресі, що коли б ми поменше оглядались на всі боки, або критично відносились до того, що робиться в інших, ми б навчилися ліпше цінити те, що маємо самі.

Є два безперечних моменти, що дають нам право говорити про «Березіль», як про художнє об'єднання виключного порядку. Це — революційний зміст і мистецькі шукання театру.

Пригадавши всі відомі театральні об'єднання Союзу, мушу визнати, що не знаю ні одного іншого, крім «Березоля», де б дійсно революційна політична думка йшла так тісно плече в плече з чисто естетичним її втіленням. Рішуче всі постановки «Березоля», чи то буде нова п'єса сучасного українського драматурга, переклад европейського автора, чи переробка старої п'єси, — рішуче все просякнуто витриманою клясовою ідеологією пролетаріяту. В цьому відношенні в театрі, принаймні до цього часу, була цілком чітка ділова установка. І за всі свої художні шукання театр ні разу не відходив у бік від неї. Ще не було випадку, щоб найпривабливіший художній екскурс відтягнув березільців від їхньої основної установки. Така твердість курсу говорить за те, що ідеологія в «Березолі» є фактор одночасово і стійкий і органічно колективові властивий, не навіяний з боку, а є частиною самої справи. Але березільці так само певні, що форма є теж частина ідеології. І художня форма у них іде не тільки паралельно з політичним змістом п'єс, що вони виставляють, але і з цього змісту випливає. Інакше кажучи, тут ставиться й по можливості здійснюється та нерозривність форми й змісту, яку марксистська естетика висуває, як основу для всякої художньої речі. Можна скільки завгодно сперечатись про те, в якій частині «Березіль» цю нерозривність подає, чи дійсно він її досягає, але ні в якому разі не можна сперечатися проти того, що у «Березоля» такий курс на нерозривність є. Я сам далеко не однаково приймав спектаклі березільців, сперечався проти окремих місць і навіть цілого спектаклю, однак ніколи не заперечував того, що у «Березоля» зроблено й досягнуто.

Шляхи художніх шукань «Березоля», не дивлячись на те, що існує він порівнюючи недовго, широкі. І в свій час автор, якоїнебудь монографії про цей театр, або історик українського мистецтва докладно змалює художню путь «Березоля», розкаже як він еволюціонував, розвивався, як у своїх естетичних шуканнях переходив від одної художньої форми до другої. Ми тут обмежимося об'єктивним твердженням того, що шукання ці були завжди упертими, іноді більш вдалими, іноді менш, але завжди овіяними високою ідейністю — колективу. І тому його спектаклі завжди цікаві, захоплюють глядача й обов'язково розпалюють пристрасті своїм безмежним бунтівництвом.

І те, що цей театр оселився на території нашої столиці,

мусить надати йому нових сил для розвитку. «Березіль» завоював собі право на увагу.

І. Туркельтауб

«Культура і побут», ч. 41. — Харків, 1926, 10 жовтня, стор. 6.

«УКРАЇНСЬКИЙ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ТЕАТР І ЙОГО ТВОРЕЦЬ»

З РОЗМОВИ З ЛЕСЕМ КУРБАСОМ

Під таким наголовком газета «Прагер прессе» помістила розмову з Л. Курбасом. Лесь Курбас сказав, що загальний рівень українського театру, не дивлячись на його трисотлітнє існування, не є европейським, а перебуває у стані льокально-етнографічного театру, хоч і має першорядні сили. В даний момент українці розвиваються в модерну націю і ту саму тенденцію має український театр. Він хоче пов'язати себе з головними течіями світу, а з своїм провінціялізмом, — на думку Курбаса, — він уже покінчив. Український театр, за словами Курбаса, має вже своїх драматургів, а новими чи старими драмами намагається створити притягальну виставу.

Справи з українським театром представлялися донедавна так само, як і з іншими галузями української культури. Історичним фактом є, що початки українського театру сягають 17 століття, таким же фактом є також те, що останні три століття мало спричинилися до його розвитку. Були добрі, ба навіть першорядні сценічні сили (Кропивницький, Саксаганський, Садовський, Заньковецька), однак загальний рівень театру був не европейський, а радше екзотичний. Театр перебував у льокальному, етнографічному, і навіть дуже скупо представлена інтеліґенція вважала його вистави недостатніми і не сучасними.

Сьогоднішня Україна має 8 державних театрів і 3 державні оперні театри, які всі користуються українською мовою. Поруч з ними працюють численні робітничі, сільські й мандрівні театри. Виглядає так, що цей квантитативний зріст іде разом з кваліітативним — принаймні так твердить Лесь Курбас, керівник революційного театру «Березіль» у Харкові, який тепер думає про подорож по Европі й тимчасово перебуває в Празі.

Курбас почав свою сценічну кар'єру за кілька років до війни. Він народився 1887 року як син галицько-україн-

ського актора, студіював у Віденському університеті, вступив у 1912 році до українського театру у Львові і попав у наслідок воєнних подій до Києва в 1916 році. Йому пощастило згуртувати навколо себе групу молодих сил, і в 1918 році він виступив перед публікою з інсценізацією «Царя Едіпа», що стала зворотним пунктом в історії українського театру. Відтак він поставив «Гайдамаків» Шевченка й Шекспірового «Макбета», що мали такий самий революційний вплив, як і перша інсценізація. З 1921 року він стоїть на чолі заснованого ним театру «Березіль» і вважається українським Мейєрхольдом — не в тому сенсі, що він сліпо переймає методи Мейєрхольда, радше це має означати, що він, як і московський реформатор, ґрунтовно розриває з українською сценічною традицією.

«Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні слова», каже Курбас, «і ту саму тенденцію переслідує український театр. Роздерти рамку провінціялізму, нав'язати до головних течій світу — це наші завдання. Театр стоїть на передовій позиції духовного життя, він є найпершим засобом аґітації і пропаґанди, він найкраще впливає на маси, — звідси також та настирливість, що її закидають нашому театрові. Мету, однак, досягнено. З провінціялізмом український театр покінчив. У театрах є все ще дуже багато злого театру, проте число кращих театрів постійно збільшується, вони стоять сьогодні на поземі, що дорівнює російському, а подекуди досягає західньоевропейського».

Чому ж зростання українського театру не має жодного запліднюючого впливу на українську драматургію?

«Театр, наскільки «Березіль» і всі його духом перейняті театри входять в рахунок, переставився скоріше ніж це вдалося драматургам. В усякім разі ми маємо драматургів, що постачають добрі п'єси та обіцяють постачати ще ліпші: Куліш, Ярошенко, Мамонтов, Яловий, Кочерга. В принципі, однак, не має значення, чи драматична продукція під цю пору велика, чи мала. Театр керується своїми власними законами й може з першої-ліпшої п'єси, стара вона чи нова, твір сценічний чи епічний, створити притягальну виставу. Якщо наставлення твору відповідає наставленню театру, тоді респектується форма автора, якщо ж воно невідповідне, тоді твір безжалісно й безоглядно переробляється й пристосовується до потреб».

Чи могли б ви зформулювати найважливіші принципи Вашої програми?

«Радо. Репертуар: театр сам підготовляє собі відповідний репертуар. Організація: немає перших ані других сил — сьогодні генерал, завтра рядовий і навпаки. Інсценізація: немає розмежування між сценою і залею глядачів, немає естетичних декорацій, релятивности, конструктивізму. Забезпечення: цілковите пристосування п'єси. Ідеал: сценічна синтеза».

«Праґер прессе», 1927, 2 червня, стор. 6.
Переклад з німецької мови Осипа Кравченюка. Опубліковано в «Українській літературній газеті», ч. 10. — Мюнхен, 1960, жовтень.

СТОЛИЦЯ НА ПОРОЗІ ЗИМОВОГО СЕЗОНУ

Скрізь по Україні майже всі театри почали зимовий сезон абож принаймні визначили його початок не пізніше середини жовтня. Лише столиця щодо цього пасе задніх. За винятком опери та єврейського держтеатру, що вже відкрили сезони, жоден з театрів не почав його. Навіть у таких театрах як «Березіль» точно не визначили терміну початку.

Хоч афіші «Березоля» і кричать на всіх перехрестях, що сезон «Березіль» відкриє 1-го листопада — це не можна вважати за остаточне. Як відомо, в театрі сталася катастрофа, що потягла за собою крім людської смерти (під час катастрофи забито на смерть робітника), серйозних матеріяльних збитків ще й чималу втрату часу і вже на сьогодні можна сказати, що держдраму до листопада не відремонтують. Аджеж тут лихо не лише в тому, що завалилася стеля — театр потребує загального капітального ремонту.

Обвал стелі в Держдрамі, коли можна так висловитися, мав і позитивні результати. Можливо б решта харківських театрів цього року залишились без ремонту, але після катастрофи, в Держдрамі всі побачили, що з ремонтом жартувати не можна і негайно видали кошти на ремонт. Отже, через це нині в Харкові фактично відбувається театральний «ремонтний» сезон. Шкода лише, що за нього взялися надто вже пізно, майже з осени, не використавши літа. (...)

Театр «Березіль», що через брак помешкання опинився в скрутних умовах, підготовну роботу провадить по клю-

бах. Нині театр виготовляє п'єсу молодого українського драматурга Цимбала «Заповіт пана Ралка». Проте чи відкриє він нею сезон невідомо. Імовірніше на відкриття піде одна із старих постав. Крім цього в репертуарі «Березоля» п'єси Куліша «Закут» і «Патетична соната», «Диктатура» Микитенка, «Чотири Чемберлени» (ревю) і низка постав минулого сезону. Ранками на свята йтимуть клясичні п'єси.

«Радянський театр», ч. 2-3. — Харків, 1929, стор. 57. Уривок.

«БЕРЕЗІЛЬ» ПРО НАСТУПНИЙ СЕЗОН

ІНТЕРВ'Ю ХУД. КЕРІВНИКА ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ», НАР. АРТ. Л. КУРБАСА ДЛЯ «ЛІТ. ГАЗЕТИ»

У своєму інтерв'ю Лесь Курбас говорить, що має в пляні в наступному сезоні в трьох напрямках — показати клясиків, працювати над створенням української естради й театру малих форм та новим українським репертуаром. Зокрема він хотів би закінчити працю над «Миною Мазайлом» М. Куліша.

— З Києва березільці їдуть на ґастролі до Одеси, де гратимуть до 1 липня. Відпочинок, а там, з 15 серпня, починаємо підготовчу роботу до сезону.

Наступного сезону театр має поставити собі завдання — вирівняти принципіяльний фронт по художньо-ідеологічній лінії розмежуванням своєї програмової роботи від роботи чисто культурницької. Майбутнього сезону демонструватимемо клясиків, що йшли в нас поруч з іншими виставами й таким чином, замазували виразність мистецького обличчя театру, — тільки ранковими виставами, навіть прем'єри — і ті підуть тільки ранком. Отже, та частина нашої роботи, що має за мету дати змогу широким масам робітництва і шкільної молоді познайомитися з досягненнями буржуазної і передбуржуазної культури, виділяється, як специфічна робота театру, що, додаючи риси до його культурно-громадського обличчя, не робитиме з театру, як такого, книжечки з картинками всіх епох.

Друга робота, що попутно «Березіль» почав робити цього року, тобто підготовча робота до створення української естради й театру малих форм («Алло на хвилі 477»), буде віднесена також неначе поза дужки нашої програмової

роботи. Для неї буде призначено теж особливий день на тижні — вівторок. В ніякі інші дні робота цього порядку не буде демонструватися.

Решту вистав буде присвячено виключно роботі програмовій.

Ми відкрили сезон п'єсою «Мина Мазайло» в закінченому вигляді тому, що прем'єра «Майзала», показана зараз у зв'язку із закінченням сезону, подана передчасно і є, в великій мірі, тільки схемою майбутньої вистави.

Я думаю над цією п'єсою попрацювати тому, що вважаю її з громадсько-політичного боку за дуже потрібну, а з художнього — за надзвичайно цінну.

Нова редакція «Малахія», що її побачив Київ, буде в нашому репертуарі майбутнього сезону новинкою для Харкова.

Щодо нових п'єс: за винятком нової п'єси Куліша «Будинок No. 13», що буде закінчена ще цього літа, ми маємо обіцяну п'єсу з шахтарського життя Дніпровського і, крім того, на спеціяльне завдання ми замовили п'єсу Семенкові.

В портфелі є п'єса нового українського драматурга Цимбала «Заповіт пана Ралка», крім того, досягнуто з тов. Ярошенком принципової згоди про отримання його нової драматичної роботи «Дон Кіхот».

З клясиків силами молоді — режисерської й акторської — за допомогою студії «Березоля», підуть, як сказано раніш, ранковими виставами з новинок такі п'єси: «Отелло» і «Ромео» Шекспіра й одна з комедій Мольєра.

Для вівтірків намічено нову програму — ревю, що, можливо, серед року один раз буде змінена.

* * *

— Ви питаєте, чи є зв'язок театру з письменницькою громадськістю? Так, є. Ми живемо в дуже близькому й діяльному контакті з письменниками. Так і мусить бути в такому живому центрі, як Харків.

Щодо робочого контакту по лінії участи письменників у будівництві театру, то ми ввесь час втягуємо їх, в міру потреби, — декого частіше, декого рідше, а тов. Йогансен працює в нас як літературний фахівець і завідувач літературної частини.

«Літературна газета», ч. 12 (54). — Київ, 1929, 15 травня.

Л. КУРБАС ПРО «БЕРЕЗІЛЬ» ПЕРЕД ПОЧАТКОМ СЕЗОНУ

Перший пленум художньо-політичної наради відбувся 7-8 вересня. Хоч організатори наради свідомо намагалися обмежити питання театру лише проробкою репертуару на 29-30 рік, але в процесі обговорення воно вийшло з намічених рейок і поруч виникло ще багато болючих питань театральної дійсности. Не зважаючи на це — в обговоренні питання репертуару та художніх засобів його оновлення нарада більш-менш дійшла певних висновків. Більш об'єктивно ділове обговорення питань ніж, приміром, на попередньому театральному іспиті і більш ґрунтовна постановка питань спричинилися до того, що самий репертуар був проаналізований, стало по-новому питання про художню форму, про «ізми», про стилі, репертуарну кризу, більше уваги віддано кожному театрові зокрема. З обговорення видно, що репертуар головних державних театрів об'єктивно на цей сезон більш виразний і підбір його проходив з визначенням тем, з певним політичним обличчям. Є підстави сподіватись, що спірні питання театральної дійсности буде розв'язано, а театрам залишається довести свою політично-художню лінію на практичній діяльності вже в самому сезоні.

З докладами про роботу на наступний сезон виступили керівники всіх стаціонарних театрів, в обговоренні брали участь представники різних мистецьких угруповань.

Тов. *Курбас* у своєму докладі зупинився на тих складних і, на його думку, особливо тяжких умовах роботи «Березоля», що в них він має розпочати сезон. Щоб запобігти дальшому заглибленню тих розходжень, що вже намітились в минулому сезоні й особливо яскраво виявились на театральному диспуті, де у виступах деяких товаришів чулись навіть цілком ясно зформульовані закиди театрові у збоченнях, у відриві від мас — «Березіль» цього сезону у своїй роботі має показати своє політичне й громадське обличчя.

Це у великій мірі підкреслено підбором репертуару. Український оригінальний репертуар ще надто бідний і не дає вповні потрібного для театру матеріялу, що повинний був стати за принципову установку на наступний сезон і театрові доведеться багато прикласти роботи. Репертуар театру складає такі нові п'єси: «Заповіт папа Ралка» — Цимбала, «Закут» — М. Куліша, «Патетична соната» — Куліша, «Диктатура» — Микитенка.

На думку тов. Курбаса поділ театрів мусить іти по лінії типізації, під знаком того, кого з пролетарських глядачів театр обслуговує, на кого він орієнтується. Тільки в такому розрізі можна сьогодні робити певну генеральну клясифікацію всіх театрів. Театр «Березіль», крім своїх політичних позицій громадсько-активного театру, у якого немає формальних фетишів, формальних забобонів, театру, який приймає всі відгуки глядачів, має ще складне завдання взяти участь у створенні нової національної формою міжнародньої змістом культури нового мистецтва.

«Література й мистецтво», ч. 33. — Харків, 1929, 5 вересня. (Подається текст виступу Л. Курбаса із статті «Драматичні театри перед початком сезону»).

«БЕРЕЗІЛЬ» У ГРУЗІЇ

По весні цього року українське Т-во Культзв'язку з закордоном та сектор мистецтв НКО почали готувати виставку українського мистецтва для Берліну. В процесі творення виставки виникла думка поширити її й дати виставку української культури взагалі. Одночасно Культзв'язок поклав перед цим познайомити з нею братерські радянські республіки, зокрема Закавказьку Федерацію. Ось так виникла думка про декадник української культури на Закавказзі.

Виставка виїхала до Тифлісу 15 червня, а прибула туди лише 30-го. Виставку цим, розуміється не було зірвано, вона відкрилася, але значно пізніше, ніж намічалося, — лише 9 липня. Увесь плян декадника був цим порушений, — а це звісно, відбилося на його переведенні. Збори проходили надзвичайно урочисто. Декадник почався 1-го липня урочистим засіданням пленуму Тифліської міської ради. Проходили вони надзвичайно урочисто. Представника України збори зустріли оваціями.

«Диктатурою» 3-го липня почав ґастролі «Березіль». Спочатку коротка урочиста частина (промови керівників мистецтва Грузії та України та худкерівника «Березоля» т. Курбаса). Вистава йшла з величезним успіхом і сприймалася глядачами з великим захопленням. До речі, «Заря Востока», єдина російська газета на Закавказзі, орган Закрайбюра та уряду федерації, на кожну нову постановку давала розгорнуті рецензії і взагалі докладно висвітлювала

ввесь наш декадник. Місцеві газети національними мовами багато приділяли уваги декаднику — висвітлюючи перебіг його і спрямовуючи увагу й думку читачів у відповідному напрямі. З других п'єс у постановці «Березоля» йшли: «Мина Мазайло», «Гайдамаки», «Кадри» та «Пролог» і всі з великим успіхом. Хоч яка була спека, театр був завжди переповнений, доводилося багатьом відмовляти, проте натовп щоразу оточував театр перед початком, сподіваючися якось добратися до залі. Слід зазначити, що і мистці і артисти Грузії березільців приймали надзвичайно тепло. Улаштували їм в день приїзду урочисту зустріч, а 28 червня на їх честь театр ім. Ахмателі дав урочисту виставу «Анзорі». На жаль, ми попали в мертвий театральний сезон. Усі театри були закриті і тому грузинського театру нам не довелося побачити у нього вдома. В Тифлісі «Березіль» дав 12 ґастролів. Накреслені чотири ґастролі в Єревані та Баку не пощастило здійснити, бож у Єревані не знайшлося помешкання підходячого для складної техніки «Березілівських» постав, як і потрібного пристосування для електричного освітлення, а в Баку в цей час була така спека, що в закрите помешкання затягти глядача було просто неможливо. Артисти «Березоля» брали ще й участь у виступах в робітничих клюбах...

О. Полоцький

«Радянський театр», ч. 4. — Харків, 1931, стор. 77. Уривок із статті «Декада української культури в Грузії».

ТЕАТР «БЕРЕЗІЛЬ»

Театр «Березіль» відкрив сезон поставою, присвяченою тракторобудові під назвою «Народження велетня». Ця вистава народилася завдяки героїчним зусиллям всіх цехів театру і зайвий раз довела, що на бажання, «Березіль» може стати театром темпів. Соціяльне замовлення на цю п'єсу театр одержав за два тижні до відкриття тракторобуду. Негайно ж, разом із письменниками, режлябораторія театру та актори розробили сценарій п'єси і почали її готувати. Ввесь театр оголосив себе за ударний: працювали вдень і вночі і справді дали виставу в день відкриття харківського велетня. Основна тема п'єси — переродження селянина, що потрапив на будівництво заводу — в пролетаря свідомого своїх завдань. Цю поставу, хоч і є в ній

хиби, слід розцінити вельми позитивно. Театр в ній зробив значний поворот свого курсу в бік нашого сьогодні. Харківський пролетаріят дав поставі добру оцінку; отож п'єса ввійшла в репертуар, як стала вистава. Нині її переробляють, перемонтовують, дещо додають та виправляють припущені хиби. Одночасно режисер Б. Балабан виготував нову п'єсу Ірчана «Пляцдарм» на тему про «пацифікацію» Галичини, а режисер В. Скляренко розробляє твір грузинського драматурга — «Тетнулд». Прем'єра «Пляцдарму» відбулася 17 січня, а «Тетнулд» має бути готовою в лютому. Тим часом в театрі йдуть п'єси минулих сезонів, що яскраво говорить про репертуарний прорив, який театрові слід негайно ліквідувати. В дальшому репертуарі театру такі п'єси: «Еквівалент» — Кушнірьова (режисер Курбас), і п'єса Шишова.

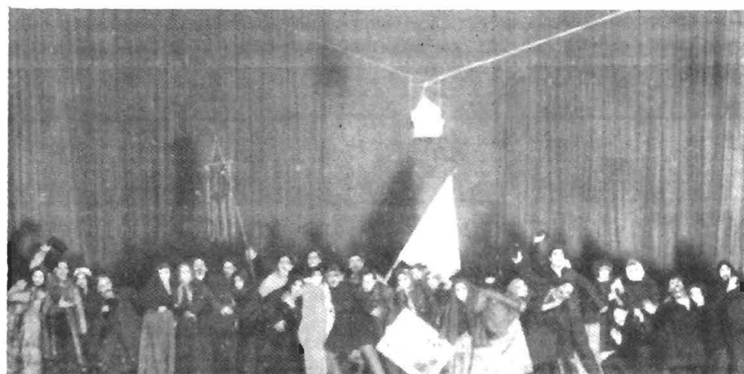
«Радянський театр», ч. 5-6. — Харків, 1931, стор. 86.



Лесь Курбас. Кінець 1920-их років.



Репетиція постановки «Золоте черево» Ф. Кроммелінка.
Режисер — Лесь Курбас, прем'єра — 16 жовтня 1926 р.

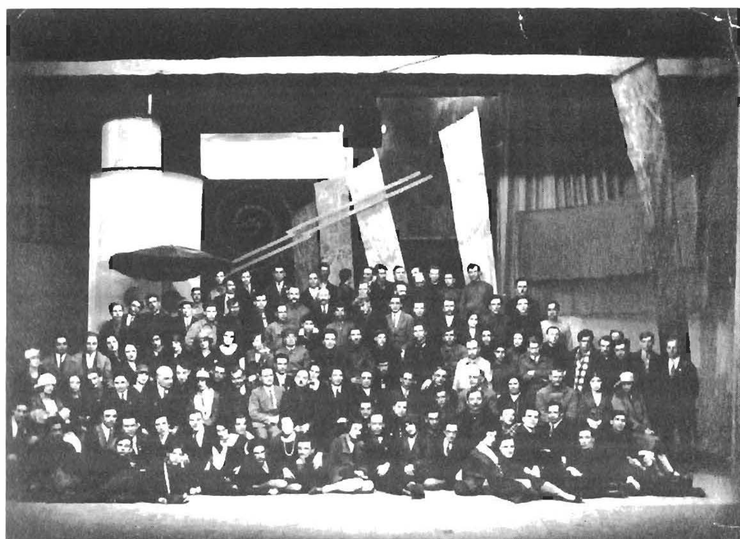




Сцени з постановки «Пролог». Режисер — Лесь Курбас, художники — М. Симашкевич та В. Шкляєв, прем'єра — 20 січня 1927 р. Згори: сцена з маніфестації, під час промови Гапона.



Брошура Леся Курбаса «Сьогодні українського театру і „Березіль"».



Після прем'єри «Мікадо». У першому ряду справа: дев'ятий — Й. Гірняк, чотирнадцятий — режисер Б. Інкіжинов. У другому ряду справа: п'ятий — В. Меллер, шостий — Лесь Курбас.



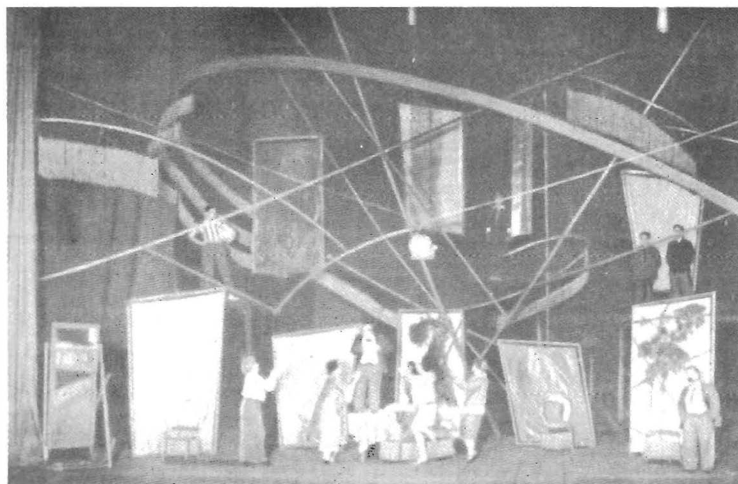
Микола Куліш читає акторам «Березоля» свою нову п'єсу.
Ліворуч від нього — Лесь Курбас. Одеса, 1927 р.



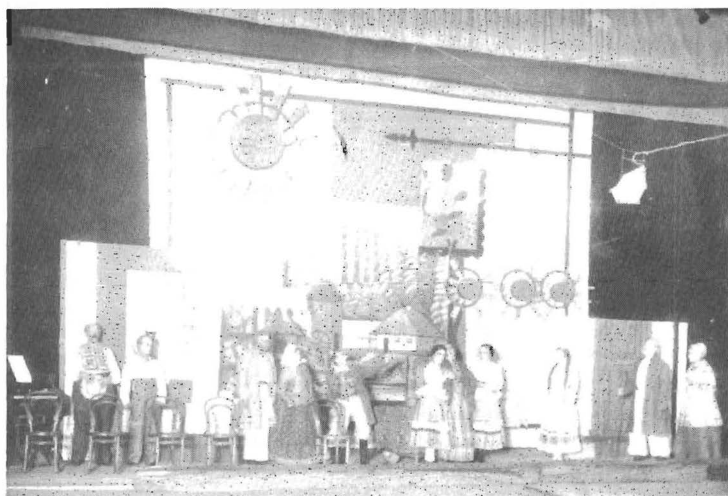
Актори «Березоля» тренуються у фехтуванні. Одеса, 1927 р.



Портрет Йосипа Гірняка
роботи Анатоля
Петрицького (1928 р.).
Олія.

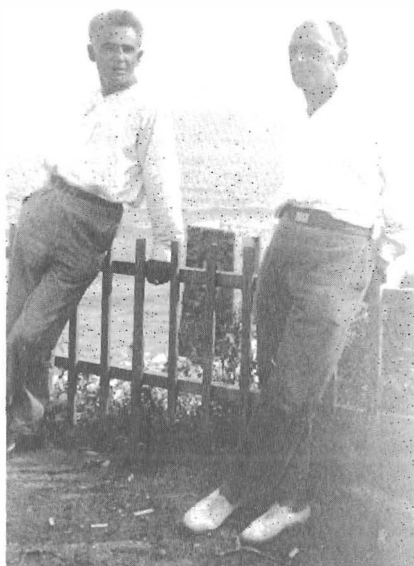


Сцена з постановки «Народній Малахій» Миколи Куліша.
Перша дія. Режисер — Лесь Курбас, художник — Вадим Меллер,
прем'єра — 31 березня 1928 р.





Сцени з «Народнього Малахія» Миколи Куліша.



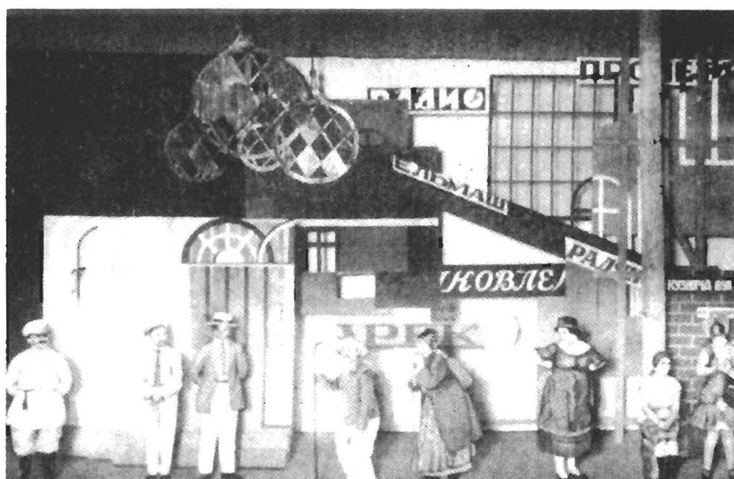
Лесь Курбас з
художником «Березоля»
Вадимом Меллером.
Одеса, 1927 р.



Лесь Курбас виступає на зустрічі з глядачами вистав «Березоля».



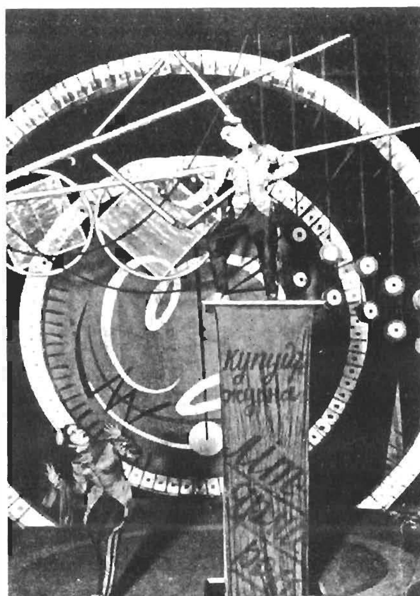
Йосип Гірняк у ролі Мини Мазайла в однойменній п'єсі Миколи Куліша.



Сцена з вистави «Народній Малахій».



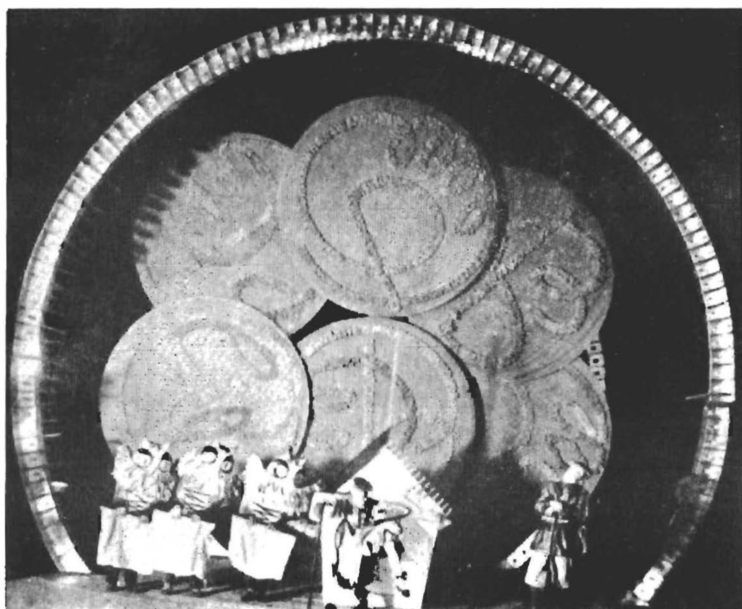
Дружній шарж на постановку «Алло, на хвилі 477» під керівництвом Леся Курбаса.



Сцена з постановки
«Алло, на хвилі 477»
під керівництвом
Леся Курбаса.



Лесь Курбас з дітьми студійців «Березоля».
Зліва: Вова Виноградов, внизу — Галка Журавель і Оксана Буревій (дочка письменника Костя Буревія). 1928 р.



Сцена з постановки «Алло, на хвилі 477».




Два приятелі: Сандро Ахметелі і Лесь Курбас. С. Ахметелі — реформатор і засновник модерного грузинського театру. Як і Л. Курбас, С. Ахметелі загинув у радянському концтаборі.



Березільці зустрічають акторів Грузинського театру ім. Ш. Руставелі. Зліва: Л. Курбас, художній керівник Грузинського театру Коте Марджанішвілі, грузинські акторки — Веріко Анджапарідзе й Хатуна Чінадзе. Харків, квітень 1930 р.



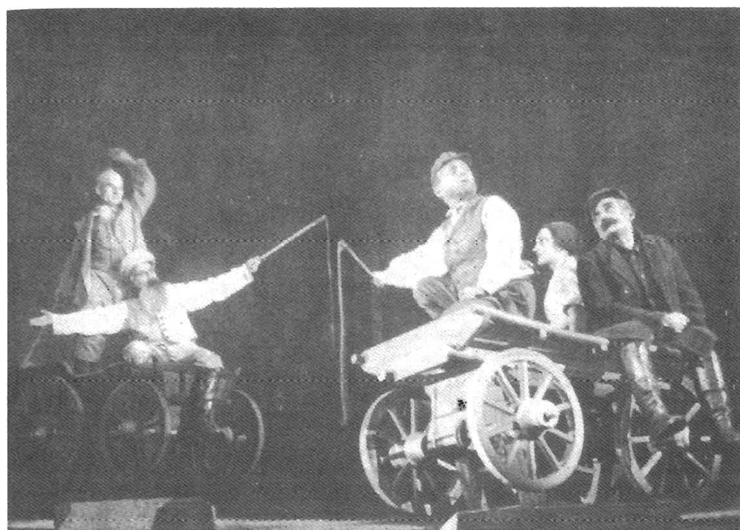
Грузинські культурні діячі зустрічають березільців. Зліва:
В. Меллер, В. Чистякова, Лесь Курбас, Коте Марджанішвілі,
грузинська акторка — Г. Донаурі, М. Куліш, В. Василько.
Тбілісі, 27 червня 1931 р.



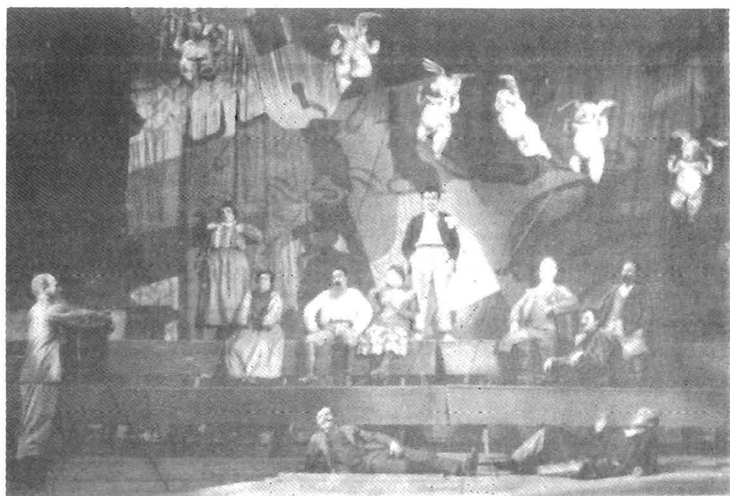
Березільці під час подорожі для вивчення побуту сванів перед постановкою грузинської п'єси Ш. Дадіяні «Тетнулд». Зліва: В. Скляренко, В. Меллер, О. Гогоберідзе, Лесь Курбас, М. Верхацький. Сванетія (Грузія), липень 1931 р.



Лесь Курбас на початку 1930-их років.



Сцена з постановки «Диктатура» І. Микитенка. Зліва: Д. Мілютенко — Півень, Й. Гірняк — Чирва, М. Крушельницький — Малоштан, С. Федорцева — Небаба, А. Бучма — Дудар. Режисер — Лесь Курбас, художник -- В. Меллер, прем'єра — 31 травня 1930 р.

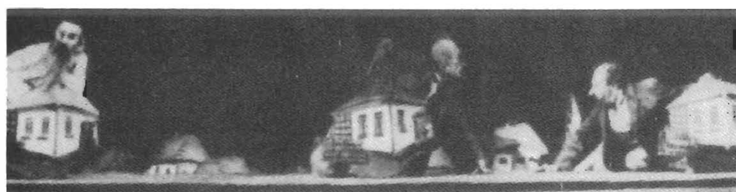






Сцена з вистави «Диктатура». Згори: фотографування гостей на куркульських заручинах, Паранька (В. Чистякова) і Гусак (О. Хвиля), змова куркулів.







Сцени з вистави «Диктатура». Згори: куркуль Чирва (Й. Гірняк), селянські хатки, кінцева сцена вистави.



Актори «Березоля» під час підготовки п'єси М. Куліша «Маклена Ґраса». В центрі — мати Леся Курбаса Ванда. Одна з останніх фотографій Леся Курбаса перед арештом. Міжгір'я, літо 1933 р.



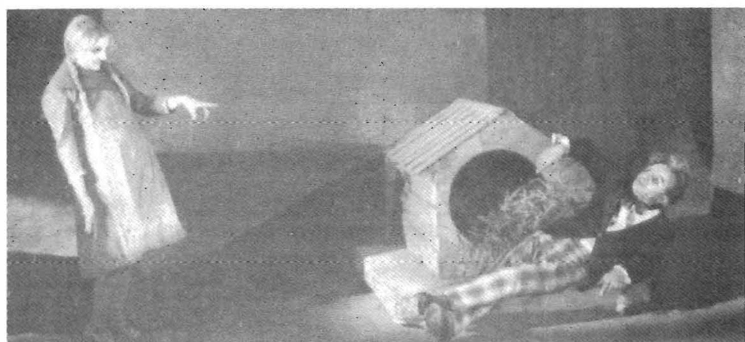
Березільці в Міжгір'ї. Літо 1933 р.



Одна з останніх фотографій Леся Курбаса перед арештом. 1933 р.



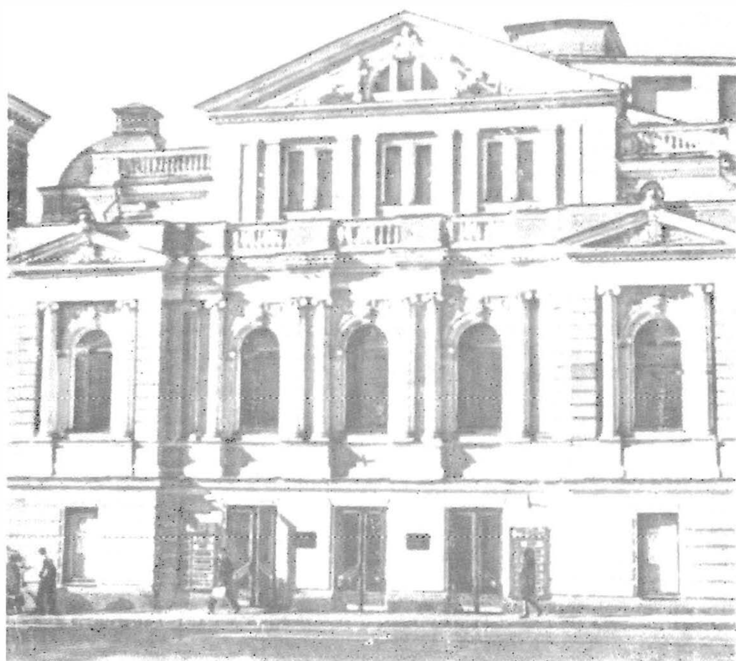
Сцена з вистави «Маклена Ґраса» М. Куліша. У ролі Анелі — В. Чистякова, Зброжека — Й. Гірняк. Режисер — Лесь Курбас, художник — В. Меллер, прем'єра — 24 вересня 1933 р.



Сцени з вистави «Маклена Ґраса». Згори: у ролі Зарембського — Д. Мілютенко, Зброжека — Й. Гірняк. Внизу: у ролі Маклени — Н. Ужвій, Парури — М. Крушельницький.



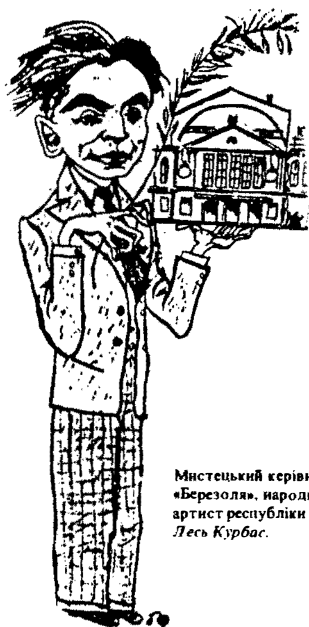
Лесь Курбас на початку 1930-их років.



Будинок «Березоля» в Харкові в 1926-1935 роках. 1935 р. «Березіль» перейменовано на Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Будівлю театру споруджено 1841 р. за проєктом архітекта А. А. Тона. Реконструкції виконано в 1893 і в 1965 роках.

Дружні шаржі Б. Фридкіна і Г. Дубинського на колектив «Березоля». Шаржі ілюстрували статтю Костя Буревія «Привіт «Березолю». Театр «Березіль» шкереберть» («Червоний перець»), 1933 р.





В. Чистякова



Й. Гірняк



М. Крушельницький



І. Мар'яненко



А. Бучма



Ю. Мейтус



Г. Бабіївна



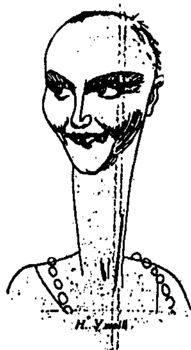
В. Меллер



Б. Балабан



М. Дацків



Н. Ужвій

ВІДГУКИ НА ДЕЯКІ ПОСТАНОВИ ЛЕСЯ КУРБАСА

«ЙОЛА»

Текст — Ю. Жулавський, режисер — Л. Курбас, художник — М. Бойчук. Постановка «Молодого театру». Прем'єра — 12 квітня 1918 року.

Я не розуміюся на мистецтві і не вмію оцінити «Молодий театр» за «Йолою» так, як того вимагає мистецтво. Але, на мою думку, все те, що наповняє душу бажанням боротися і творити, що обновляє і оживотворяє всю істоту, є найціннішим... У нас, де віками «все мовчить, бо благоденствує», найбільше необхідно будити, кликати й рятувати від байдужости, від гниття і, може, смерти, викликаючи ненависть до того старого, лютого, яке нас нищило, смоктало, яке вбивало всі цінності у глибокій і правдивій душі пролетаріяту. І от я не в силі переказати тої великої радости, яка родиться в мені, коли я бачив вперше у «Молодому театрі» «Йолу». Тепер я сміливо можу сказати, що... «Молодий театр» є джерело, яке розбудить, розіб'є байдужість...

Товариші робітники! Я всією істотою закликаю вас не шкодувати своїх останніх копійок, добиватись хоть зрідка до «Молодого театру», в котрім відпочинете душею... Дбаймо самі, своїми робітничо-пролетарськими силами про цей справжній «Храм мистецтв», який, очищаючи і гартуючи наші сили і піднімаючи дух і культуру нашу, зробить пролетаріят непереможними й єдиними будівниками справжнього великого і нового ладу — соціялізму...

Робітник Михайло

«Робітнича газета» — ч. 250. — Київ, 1918. Передрук з кн. «Лесь Курбас. Спогади сучасників», Київ, 1969, стор. 331.

«ГАЙДАМАКИ»

Текст — Т. Шевченко, режисер — Л. Курбас, композитори — Р. Глієр, К. Стеценко, М. Лисенко, Н. Пруслін. Прем'єра — 10 березня 1920 року. Перший державний драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Після кількарічної перерви виставу відновлено. Її поставив «Березіль» 11 березня 1924 р.

В постановці поем Т. Шевченка «Іван Гус» і «Гайдамаки» Л. Курбас став поруч з велетнем-поетом, одним помахом крила своєї уяви розбив ущент традиційні форми старої драматургії, а показав нові форми, достойні сучасного віку...

І ми віримо, що вслід за новатором-режисером з'являться новатори-драматурги, яким Л. Курбас відкрив широку дорогу.

Ф. П. Г-ко

«Вісті», Київ, 1920, 14 березня.

Беручи за сюжет відому поему Шевченка, Курбас хотів нам дати величезне і могутнє видовище, створити з неї містерію з прологом і хором, як в старинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим патосом і жестом, підпорядковуючи все музичному ритмові...

... Такі твори, як «Гайдамаки», вимагають прощі і маси народу. Для звичайного міщанського обивателя, що шукає в п'єсі цікавих історичних образів і реалізму, — це видовище нічого не дасть.

Я. Струхманчук

«Вісті», Умань, 1920, 23 грудня.

В історії революційного українського театру «Гайдамакам» належить визначне місце. Це була одна з таких постановок Л. Курбаса, де вперше він виявив цілковиту дозрілість і широкий розмах режисерської майстерности. До «Гайдамаків» Л. Курбас більше маніфестував себе як оригінальний і талановитий експериментатор. Після «Гайдамаків» починається доба справжньої революції в українському театрі. Таким чином, ця постановка розмежовує роботу Курбаса, завершуючи період шукань його, звісно, в узькому розумінні цього слова.

Про постановку «Гайдамаків» у свій час (1920) дуже багато писалося. Навіть була виникла гаряча дискусія з цього приводу між Я. Савченком і М. Семенком. Проте одноголосно критика визнала велику майстерність і дужий патос постановки «Гайдамаків».

Я. Г-ль

«Більшовик», Київ, 1924, 15 березня.

НА ТЕРЕЗАХ ДВОХ КУЛЬТУР

«Гайдамаки» — річ традиційна. Ця постановка була вже її шостою річницею. Від того першого урочистого вечора, коли Л. Курбас уперше показав «Гайдамаків» і де в промовах перед виставою якось неймовірно для наших часів поєдналися імена тов. Андрія Іванова (тоді голова Київського губревкому) та Миколи Вороного (тоді ще не еміґрант, а перекладач «Інтернаціоналу» на українську мову) пройшло таки чимало часу.

«Гайдамаки» в основі такі ж як і були. (...).

«Березіль» у «Гайдамаках» щороку показує певний щабель своєї театральної культури. І цього року він виявив чимало цікавого.

Від давніх Курбасівських масових сцен, від хорової деклямації через символізм і експресіонізм «Березіль» дійшов і до певного психологізму гри. Такі актори, як Бучма й Гірняк цьому найкращі докази.

Бучма — Ґонта й Гірняк — єврей розірвали ту масивність, скульптурність усієї постановки, що колись над усім панували.

Замість масивного, клясичного Ґонти — Мар'яненка, тепер був Ґонта нервовий, сучасний, інтимний, Ґонта — насамперед людина. Зацькована й глибоко нещасна, більше нещасна, ніж романтично-злодійська постать була і з еврея — Гірняка.

Мабуть, для загальної архітектоніки «Гайдамаків» це було гірше. Було порушено, розірвано їх суворі, до певної міри мелодраматичні пляни.

Але для виявлення щабля, що на ньому тепер стоїть «Березіль», це була дуже цікава вистава. Вона виявляла сьогоднішнє на тлі всіх попередніх нашарувань.

Слід відзначити на тій же постановці (перед початком і після кінця) виступ капелі «Думка» з кантатами «Радуйся,

ниво неполитая» та «Б'ють пороги». Авдиторія сприйняла їх майже з ентузіязмом.

Поєднали ми ці враження з погляду сприймання надбань старої культури через аперцепцію сучасної людини. Що для цього робиться й наскільки це реальна річ!

Відповідаємо після всього: робиться й робиться реально. Шевченків тиждень у театральному Києві був доказом на те, що й старі здобутки української культури знаходять певний шлях до аперцепції сучасної людини.

Ф. Якубовський

«Вісті ВУЦВК», ч. 65. — Київ, 1926, 23 березня. Уривок. У першій частині статті мова про «Енеїду» (музика М. Лисенка). Подається ту частину статті, яка відноситься до «Гайдамаків» у постановці Курбаса.

«ГАЗ»

Текст — Ґ. Кайзер, режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитор — А. Буцький. Театральна майстерня «Березоля» ч. 1. Прем'єра — 27 квітня 1923 року.

Остання постановка Курбасівської майстерні — «Газ» — уже не слідуючий крок після «Жовтня» й «Руру», а величезний скок наперед, колосальне творче напруження, котре — можна сказати тепер це слово — геніяльно втілено Курбасом.

Такого тріюмфу, який здобула українська сцена, [вона] ще не знала. Такої величезної й бездоганної мистецької роботи не бачив театр на Україні.

Я. Савченко

«Більшовик», ч. 94, Київ, 1923, 29 квітня.

27 квітня в Шевченківському театрі пройшла нова постановка Л. Курбаса «Газ» Ґ. Кайзера. Постановка зробила величезне враження. За час революції на Україні це найбільша й виключна мистецька робота в театрі.

Все, що до цього часу було зроблено в напрямку відшукання форми революційного театру, блідне перед постановкою «Газу». В ній Курбас досяг ще нечуваних результатів сценічного розв'язання принципу будови колективно-конструктивного образу.

«Газом», безперечно, покладені перші основи театру Ре-

волюції, який до цього часу жив або в теоріях, або в невдалих спробах інших українських режисерів.

«Газ» — результат піврічної роботи майстерні «Березіль».

В основу замислу постановки Курбас положив проблему виявлення соціяльно-клясової (робітничої) динаміки в її діялектичному процесі.

Цю проблему, — без найменшого перебільшення, — Курбас виконав блискучо.

Форма постановки (здійснення проблеми) вражає своєю науковою розробкою. Курбас до подробиць вистудіював всі закони акторського матеріялу в масових будовах, мінімум і максимум технічної можливости масового акторського матеріялу і на підставі цього досліду поставив перед собою завдання дати мистецько-ритмічну синтезу з елементів ритмік різних категорій: ритміки виробничого процесу, стихії мітинґу, колективного горя робітників під час вибуху газового заводу і т. п.

Засоби до переведення цього завдання Курбас взяв: колективно-конструктивний рух, колективно-конструктивне слово (в сценічному розумінні), конструктивний костюм і станки.

Вся композиція «Газу» оперта виключно на масові дії, на творенні масового образу.

Виставу одвідали всі профсоюзи м. Києва. Шеф «Березоля», 45-та Дивізія, за постановку «Газу» зачислив Курбаса почесним курсантом.

В кінці травня Курбас приїде в Харків з трьома постановками — «Жовтень», «Рур» і «Газ».

Я. С.

«Червоний шлях», ч. 2. — Харків, травень 1923, стор. 269.

«ДЖІММІ ГІҐҐІНС»

Текст — Л. Курбас за Е. Сінклером, режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитор — А. Буцький. Театральна майстерня «Березоля» ч. 4. Прем'єра — 20 листопада 1923 року.

«Березіль» починає прищеплюватись. «Джіммі Гіґґінс» зацікавив. Працюючі сюди ідуть, але вони не зможуть ще довго окупити видатків на постановки, бо тут не халтурять... а уривають буквально від свого голодного існуван-

ня, щоб дати належну постановку. Я спостерігав те надзвичайне враження, яке справив спектакль «Гіґґінса» на робочу авдиторію, що переповнила театр у день свята робітниці. Робітнича маса відчула своє рідне... При всій нашій бідності ми мусимо зробити все, щоб ця революційно-просвітня інституція не загинула.

Х. Токар

«Пролетарська правда». — Київ, 1923, 4 листопада.

Нова постановка Курбаса «Джіммі Гіґґінс» не тільки стверджує досягнення зроблені «Газом», а ще й величезний крок наперед, як в розумінні театральної майстерности й використання нових театральних методів, а також — уже зовсім чіткої постановки соціяльних проблем в дусі клясових інтересів та боротьби пролетаріяту...

Сума кількох театральних плянів — дала монолітну, безперечно ориґінальну, композицію, яка досягає максимального ефекту, — театрального, — і що найважніше, аґітаційно-соціяльного. Постановка крім блискучої режисерської роботи Курбаса доказала багато яскравих акторських сил...

Конструкція станків, костюмів дані художником Меллером. Коли Курбас робить революцію в пляні режисерської будови театральної дії, то В. Меллер — іде врівні з ним в пляні технічного оформлення сцени...

Громадське значення постановки «Джіммі Гіґґінса» — колосальне. Ми свідками того, що українська театральна культура, як і вся культура, несе в собі революційну, свіжу силу працюючих мас — на користь усіх працюючих.

Ярина Граділь

«Більшовик», ч. 265. — Київ, 1923, 22 листопада.

4-ій майстерні «Березоля» удалося утворити надзвичайну виставу, повну революційного патосу і мистецького втілення... От уже дійсно вистава, в якій тяжко виділити окремих виконавців. Усі вони на великій височині. У цій виставі ансамбль та індивідуальна гра актора зливаються і одне одного доповнюють...

Не зважаючи на ухил в сторону лівих форм, вистава не позбавлена побутових елементів і в цьому ще більше її значення...

Введення кіно у виставу прекрасно розв'язує і доповнює моменти сінклерівського твору...

Нарешті у Києві відкрився справжній театр, що має повне право на цю назву. До цього часу у нас театру не було. І величезний плюс цього театру в тому, що він від революції, що на ньому подих жовтня. Театр іде шляхом революції. Іде сміло, рішуче не зважаючи на НЕП і величезні матеріяльні перешкоди.

Х. Токар

«Пролетарська правда». — Київ, 1923, 22 листопада.

У цій постановці відкриває нам т. Курбас необмежені обрії й колосальні можливості в царині театральних інсценізацій...

Різноманітність (плянів) гри надає виставі особливої красочности, що вражає глядача й вимагає від нього активної участи у творчих процесах.

«Комуністіше фон», ч. 135, 1923, 23 листопада.

Хоч п'єса дуже цікава — ще цікавіше виконання її театром «Березіль». Тут зовсім нема декорацій. Декілька помостів, кілька листів дикти, обліплених плякатами — оце все... Вдале введення в дію к і н е м а т о г р а ф у усуває неминучі для драматичного театру прогалини...

Тут перш за все не актори, а театр, спаяний єдиною ідеєю і спільним прагненням.

П. Г.

«Красная армия». — 1923, 27 листопада.

Робітники, що й досі, на жаль, мало ще набили руку в питаннях мистецтва, щоб сказати чому саме постановка майстерні «Березіль» краща за такі ж постановки в інших театрах...

Але за те нутром робітник відчув, що як по сюжету так і по постановці цей театр йому ближчий і рідніший. Тут усе надзвичайне і нове: і постановка і декорації і гра. Почувається лет революційної думки, що не знаходить задоволення в старому. Лишається висловити побажання, щоб яко мога більша кількість робітників мала змогу побачити цю п'єсу, без краю близьку робітникові.

Робкор Добрушин

«Пролетарська правда», ч. 272. — Київ, 1923, 28 листопада.

«Джіммі» величезне досягнення театру Курбаса не тільки на фоні Київського театрального мистецтва.

«Джіммі» Курбаса — досягнення, перед яким пасують, без перебільшення, московські постановки Мейєрхольда...

Хто хоч раз бачив «Джіммі», той погодиться, що наш революційний репертуар обагатився новою і, можливо, найкращою п'єсою...

Ніхто так удало не вживав кіно, як це зробив Курбас у своїй п'єсі.

Крім того, жива, ділаюча ліпка за допомогою людської маси — часами перевищує все, що нам траплялось бачити...

Но над всім цим — рідка особливість п'єси; близькість для сучасного глядача ідеологічної частини твору Сінклера.

Театр «Березіль», безумовно, коли не цілком пролетарський, то є на шляху до розв'язання проблеми пролетарського театру.

Тільки із спровадженням театру «Березіль» у театр ім. Лібкнехта, тільки з асиґнованням йому відповідної субсидії, ми виконаємо наш обов'язок перед робітниками та їх театром.

Верхотурський

«Пролетарська правда», ч. 278. — Київ, 1923, 5 грудня.

Видно, що адміністрація театру «Березіль» постановками п'єс і знижкою з білетів хоче мати зв'язок з робітничими масами і для них улаштовує вистави цілком задовольняючи вимоги робітників. І п'єса говорить за те, що театр цей для робітника. Кожен робітник повинен відвідати його. Культкомісіям треба постаратися колективно із своїми т. робітниками познайомити робітників з п'єсами, близькими робітникові.

Робітник артмайстерні
Н. Ніколаєвський

«Пролетарська правда», ч. 279. — Київ, 1923, 6 грудня.

«ЗОЛОТЕ ЧЕРЕВО»

Текст — Ф. Кроммелінк, режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер. Прем'єра — 16 жовтня 1926 року.

Взявся Ф. Кроммелінк поглузувати із свого оточення. Висміяти його суть — пожадливість на золото, викрити всю безідейність малого чи великого буржуа, всю схема-

тичну простоту його мізерної вдачі — поставив собі за завдання. То не важить, що, об'ївшися золота, буржуа вмирає, а золото лишається. Для Ф. Кроммелінка важить те, що шлунок буржуїв його не перетравив, та ще й те, що цей золотий послід з охотою зжере інший буржуа. Отже, нетривкість буржуазного ладу й ідеології Ф. Кроммелінк збагнув, проте вбачити якийсь вихід він не зумів, та, очевидно, і не ставив собі завдання шукати цього виходу. Не до критики основ капіталістичного суспільства брався Ф. Кроммелінк, а лише до викриття істоти буржуєвої. Знаряддя капіталістичного накопичення, щільно пов'язані з золотим черевом, не цікавлять Ф. Кроммелінка, не обходять його й ті взаємини й колізії, що в'яжуться поміж золотим черевом буржуа та іншою частиною буржуазного суспільства — пролетаріятом. Тому й недоречні режисерські коментарі в останній дії — плякати заводу, тюрми й озброєного гарматами бронеплава bouquet du capitâlism. Саме цього «капіталістичного букета» й бракує п'єсі Ф. Кроммелінка. Режисер відчув це і, прагнучи заповнити прогалини, кинув полотна плякатів. Але вони дали тільки натяк, тло, або вірніше — прозору завісу, що відділяє нас від сюжету п'єси. Коли вже ширити задум п'єси, то слід чекати цього поширення в дійовій формі, а не статичній, давати суть, а не натяк.

Отже, говоримо про сюжет у тих межах, що дав його Ф. Кроммелінк. Мимоволі постає питання — може, і не про буржуазію як таку тут мовиться, а тільки дається її тінь, — модернізовану постать «Скупого лицаря», пролог і епілог невмирущого Плюшкіна?

Коли в буржуазному Заході «Золоте черево» хльостко оперіщило буржуазію, бо образило її «найсвятіші почуття», то нам в оточенні небуржуазному не зрозуміти сенсу ставлення цієї п'єси. Не дивно, що ставлення «Золотого черева» в театрах Парижу викликало скандальне обурення буржуазії. У Парижі «Золоте черево» може зійти навіть за революційну акцію. У нас, де буржуа вже вительбушено (а животіє безправно сама шкура з нього), де суперечності й недоречності та й загалом уся суть буржуазного суспільства кожному зрозумілі в *реальних* образах, — тут двоїста *символіка* «Золотого черева» невчасна й чудна. Більше — вона затьмарює підчас справжнє, реальне розуміння буржуа.

Ф. Кроммелінк написав невдалу п'єсу, невдалу ще й тому, що не вміщається вона за рампу театральну: п'єса

«літературна». Динаміка колізій росте з нечуваним напруженням, а їх виявлення — текст — плентається позаду. І хочеться читачеві перегорнути кілька сторінок та зазирнути в кінець, а глядачеві — приховати позіхання. Необачно взяв театр цю п'єсу до свого репертуару.

Скільки праці положено — й не врахувати. Режисер з нудної кроммелінкової «літературщини» спромігся створити вразливе й барвисте театральне видовище. Охайність і заглибленість обробки найменших дрібниць вражає. Ця витонченість б'є в очі і в матеріяльному оформленні художника В. Меллера, і в трактовці ситуацій, і в рисунку образу кожної дійової особи. Постановник зробив усе, щоб вузьку думку авторову розгорнути, розмалювати її на широкому соціяльному тлі. Альбом типів у постановці невичерпний — «від Мольєра до наших днів». Реалізація химерної символіки Ф. Кроммелінка в міцному павутинні пожадливости не лише фіксується в матеріяльному оформленні, а й просякає трактовку всіх мотивів, всіх ситуацій постановки і створює атмосферу безвиході, нерозрішенства проблеми «самотравлення» золота. Ще вдалі в постановці — гіперболізація почуттів та гіпертрофія мотивацій учинків і патетики дійових осіб. Щодо звукового пейзажу, то, відзначаючи бездоганність його виконання, побоюємося, проте, щоб не зависла над «Березолем» примара естетичного театру. Звукове підсилення психологічних нюансів, цей своєрідний «імпресіонізм» покохав Лесь Курбас ще з «Джіммі Гіґґінса». Сам по собі безневинний і вразливий прийом може поставити театр на роздоріжжя, бо від нього два кроки до театру півтонів, півзвуків, півдумок та інших половинчатих неприємностей...

Ми гадаємо, що це обарвлення психологічних нюансів звуковим пейзажем невипадкове. Воно викриває щось більше, що стоїть поза ним. І це «щось більше» — нове для «Березоля».

Коли в «Джіммі Гіґґінс» ми мали ще невиразну, а може, і несвідому спробу викохати психологічний нюанс, то в «Золотому череві» через мережану конструкцію схематики він світить раз-у-раз. Постановник відчув кризу схематичних форм конструктивізму. Сучасне життя давить на нього. Він шукає повніших форм для перетворення — і він щільно підходить до... психологічного театру. Він ламає його запліснявілу, стару форму й методу, але бере від нього повноту художнього образу, що складається «і з тіла, і з душі», і прагне вкласти в нього соціяльний зміст.

Коли це визначає, що театр, ідучи за часом, відчуваючи дух доби, не задовольняється вже самою лише схемою людини, а шукає цьому відчуттю м'яса й крови, поривається від ідеологічної схеми до відображення людини з усіма властивими їй проявами, а значить, і нюансами, — то ми вітаємо гаряче цю ознаку.

Коли ні, і правдива наша перша думка, тобто — звисне таки над «Березолем» примара естетичного театру, то не привітаємо ми його.

Виявив спектакль винятково талановитого актора М. Крушельницького (Барбюлеск). Соковита постать, бездоганне подавання слова, кожний рух — то досконалий перший плян для кінокадру. Особливо — міміка. Здібний виконавець з С. Шагайди. Переходи йому даються добре, але П'єр Оґюст винятково трудна роля. Актор її ще не опанував цілком. Особливо невиразно вийшла в нього друга дія, що, до речі цілком лежить на його плечах. Ми сподіваємось, що в дальших виставах актор опанує ролю вповні. Кольоритну постать дає В. Чистякова в Меліні. Чіткість рисунка й експресію вона має надзвичайну. Добрі ґротесковані малюнки в Б. Балабана й П. Масохи — кревні Оґюстові. Н. Ужвій — цікава актриса. Проте не оговталася вона ще в системі «Березоля». В манері гри відчувається ухил в «побутовість». Така з неї й Фруманс.

Загалом спектакль виявив добрий акторський склад, хоч подекуди шкутильгає слово. Серед епізодів гурт цнотливих наречених найбільш барвистий, хоча деякі з «наречених» дозволили собі, очевидно, всупереч завданню режисера, деякі вільності в ґримі. Акторський склад «Березоля» міцний і свіжий. Коли тепер гостро стоїть питання про ролю актора в театрі, то віриться, що «Березіль» розв'яже його легко й блискуче. Це можна сказати вже судячи по першій виставі, хоч чимало видатних виконавців і не брали в ній участи.

Постановка гостро повстає проти звичних міщанських смаків. Багатьох примусить вона задуматися й перевірити свої мистецькі смаки й звички.

Виставу приймаємо, як черговий експеримент. Шлях синтези, що на нього став Л. Курбас ще минулих сезонів, видний і в «Золотому череві». Проте мусимо відверто признатися, що, коли досі звикли приймати кожну постановку Л. Курбаса за новий етап («Гайдамаки» — «Макбет» — «Гіґґінс», то не можна ще відразу збагнути нового етапу, що розпочинається «Золотим черевом».

Про те, чи цікавий Харків до роботи «Березоля», можна судити з повної залі на відкритті першого сезону.

Юрій Смолич

«Нове мистецтво» ч. 24, Київ, 1926. Передрук з кн.: Юрій Смолич «Про театр». Збірник статтей, рецензій, нарисів. Київ, «Мистецтво», 1977, стор. 78-81.

«ПРОЛОГ»

Текст — Л. Курбас і С. Бондарчук, режисер — Л. Курбас, художники — М. Симашкевич та В. Шкляєв. Прем'єра — 20 січня 1927 року.

ДВА ВЕЧОРИ В «БЕРЕЗОЛІ»

«Пролог», перероблений Лесем Курбасом із торішнього «Напередодні» за п'єсою О. Поповського «1905 рік» і виведений із стану ескізної роботи. З попереднього залишилося здається всього лише три-чотири сцени, з формального ж боку застосовані цілковито нові методи роботи; отже й маємо ми знову експериментальну спробу, що свідчила про невтомність у театральних шуканнях керівника «Березоля».

«Напередодні», виготовлене з нагоди ювілею 1905 року, звучало як минуле, хоча й сприймалося воно більш-менш активно, і не тільки через свою ювілейність, але й через самий спосіб подачі глядачеві. Сцена вибуху бомби, що її кинув Каляєв, а особливо сцена розстрілу робітників 9 січня вражали в «Напередодні» міцно. Тепер же режисер подає 1905 рік, як далеке минуле; в певному історичному віддаленні проходить перед нами бездарний царат, що не хтів слухати навіть ліберальних слуг престолу. Виходячи з такого завдання, режисер знайшов щасливі формальні засоби. Всі сцени проходять на тлі високих сірих або чорних запон, що, пересуваючись на високо прикріплених фермах, міняють розмір сцени, утворюючи проте весь час широкі та високі простори, на тлі яких маленькими здаються дійові особи. Всі, здається, сцени проходять при вечірньому освітленні, яке ще краще підкреслює минулість подій, що їх віддає сцена. Можна навіть сказати, що вся вистава з формального боку є цікавим експериментом на освітлення. І не тільки цікавим, але й щасливим, навдивовижу прости-

ми засобами сягає режисер вдалих ефектів. Вставлені в прожектори картони з прорізами чудово проєктують на запонах освітлені вікна будинків. З повним шумовим акомпаньяментом віддається рух потягу та типографія. Відразу на певні враження настроюється глядач, коли бачить схилені постаті робітників під час промови Гапона напередодні 9 січня, проміння світла, падаючи знизу, відкидають на запоні великі тіні, кожний рух актора збільшується, набуваючи через це особливої виразности та красномовности.

Одна за одною проходять картини історичної хроніки, начебто перегортаються сторінки давнього літопису. І можна навіть пожалкувати, що через цей загальний плян вистави довелося режисерові скоротити, а тим і послабити сцену 9 січня, що такі міцні давала враження в «Напередодні» і що звучала би надто різким резонансом в «Пролозі».

Закінчується п'єса досить символічною сценою, що бодай і розходиться з історією, подає проте добрий кінець п'єси з драматичного боку, а разом із тим перекидає місток з 1905 року в 1917 рік.

Сидить під широкою колоною, на якій висить портрет Олександра III, Побєдоносцев, до нього за допомогою звертаються представники ліберальної думки; він одверто обвинувачує тих у тому, що попускали вони революції. А в цей момент доноситься постріл, червоніє заграва пожежі. Мертвіє обличчя Побєдоносцева, виявляє жах, він конвульсивно хитається.

Актори в «Пролозі» добре віддають режисерський задум. Вони всі портретні, але схарактеризовані різкими виразними рисами. Чудово, може ще краще, ніж у «Напередодні» грає Й. Гірняк Миколу II, ще за нього багатомовніша цариця (Н. Ужвій), до якої він боязко горнеться. Бездоганно грає М. Крушельницький Побєдоносцева, що, не рухаючись з місця, віддає силу динаміки. Особливо цікавий спосіб, яким він промовляє, — начебто гавкає, випльовуючи слова, що чітко проте до публіки доходять. Блідий, на жаль, був Каляєв у виконанні Назарчука. Але й А. Бучма навіть не давав тут довершеного образу.

Петро Чорний

«Кінотиждень», 25 березня 1927. Передруковано з кн.: Петро Рулін «На шляхах революційного театру». (Київ, «Мистецтво», 1972, стор. 138-140). Перша частина статті присвячена постанові В. Інкіжинова п'єси С. Моеиа і Д. Колтона «Седі».

«НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ»

Текст — М. Куліш, режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитор — Ю. Мейтус. Прем'єра — 31 березня 1928 року.

«НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ» В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ»

Велике зацікавлення театральних кіл і масового глядача викликає остання прем'єра держтеатру «Березіль», що його цілком заслужено вважають одним з кращих театрів Союзу. Ця прем'єра — нова п'єса відомого драматурга М. Куліша «Народній Малахій».

Автор «97», «Комуни в степах» знов дав надзвичайно ефектну п'єсу, що протягом усієї вистави привертає до себе загальну увагу. Не будемо говорити про саму п'єсу. Про неї є кілька думок. Загалом вона вимагає солідного критика, що зміг би обміркувати цей останній твір Кулішів дуже й дуже уважно. То більше, що автор дав матеріялу для роздумувань, більше ніж досить.

Постановник п'єси, народній артист Лесь Курбас, знову показав себе мистцем першорядного значення. Безперечно, постава Курбаса «Народнього Малахія» для українського театру є епохальна. Своєю поставою Курбас довів, що в його особі Україна має незрівняного майстра і геніяльного художника. Так само можна сказати й про художника Вадима Меллера, що оформляв виставу. Загалом, кожне його нове оформлення то верх досконалости, чуття, майстерности й знання сцени. Зокрема художник дав надзвичайно яскраву картину «Сон божевільного Малахія». Її оформлення настільки талановите, яскраве й ориґінальне, що глядачі протягом 10-ох хвилин улаштовують художникові бурхливі овації.

Коротенький зміст п'єси такий. Колишній почтальйон Малахій Стаканчик замкнувся на 2 роки в коморі й склав проєкт реформи нової людини. Його він надіслав на розгляд Раднаркому до Харкова. Мрійник, захоплений в ідею створення нової людини, напівбожевільний уже Малахій надумав їхати до Харкова обороняти проєкт.

В Харкові скрізь Малахій зустрічає повне нерозуміння його проєкту, куди він не ходить, навіть намагається на майдані казань говорити — скрізь його зустрічають глум та образи. Навіть потрапляє Малахій до божевільні, де він

оголошує себе Народнім Малахієм I і обіцяє вивести всіх з божевільні. Всю п'єсу побудовано на контрасті між мрійником Малахієм і реальним життям.

У п'єсі надзвичайно вдало підібрано акторський ансамбль. З акторів на першому місці стоїть виконавець ролі Малахія — артист Крушельницький. Далі визначаються: в ролі Кума — артист Гірняк і в ролі дочки Малахієвої Любини — артистка Чистякова.

Решта акторів дають можливість якнайкраще виявити хист і талановитість березільського молодняка.

Мабуть, влітку кияни побачуть «Малахія» в себе під час ґастролів «Березоля» на своїй батьківщині, цебто в Києві, де почався його буйний розвиток.

Б. Сім

«Глобус» ч. 7. — Київ, 1928, березень.

РОБІТНИЧИЙ ГЛЯДАЧ ПРО ТЕАТР «БЕРЕЗІЛЬ»
ДИСКУСІЯ НАВКОЛО «НАРОДНЬОГО МАЛАХІЯ»

У середу 29-го цього травня в помешканні єврейського клюбу «Комфон» відбулася дуже цікава прилюдна дискусія над виставою «Березоля» «Народній Малахій». Дискусія ця викликала то більшу увагу, що участь у ній узяли не вузькі кола фахівців-театралів, а представники робітничого глядача, робітники київських заводів та фабрик та представники партійних, професійних та мистецьких організацій м. Києва. Як саме художнє виконання — без сумніву високого мистецького рівня — цієї п'єси з її мистцями Крушельницьким і Гірняком, так і той громадський резонанс, що його знайшла ця вистава торік серед широкого радянського суспільства, — піднесло інтерес до такого прилюдного обговорення. Надії не завели. Диспут з приводу «Народнього Малахія» у виправленому виді набув — на нашу думку — значної колосальної ваги в питанні про шляхи розвитку театру за наших радянських умов. За останні часи тут саме чи не найяскравіше й найпослідовніше було поставлено питання про *підпорядкування* театру нашої доби й його роботи мистецької завданням цієї доби та інтересам диктатури пролетаріяту. Одностайно авдиторія диспуту поставила питання про гегемонію пролетарського глядача в нашій театральній справі. Хай часом, може й нер-

вово, різко-непримиренно, але від того саме рішучо і до кінця правильно.

Диспут розпочав *Лазоришак,* що дав перше слово самому авторові п'єси тов. *М. Кулішеві.*

М. Куліш у своїй коротенькій промові, присвяченій ідеологічній аналізі п'єси, погоджується з тим, що торішня критика з боку широких кіл радянського громадянства «Народнього Малахія», як і заборона її до постави, була в основному правильна. Як автор, він зробив помилку в першій редакції цієї п'єси саме в тім, що свого Стаканчика не привів до сутички з робітничою клясою, а тим самим і не показав сили пролетарської свідомости над малахіянським «голубим мрійництвом». Звідси й пішла основна помилка, що стосувалася соціяльно-клясової суті малахіянства. В заново перероблeному вигляді він, мовляв, дає чіткішу трактовку і спеціяльною робітничою вставкою доводить крах малахіянства та перемогу ідеї робітничої кляси.

Лесь Курбас, що провадив режисуру «Народнього Малахія», взяв слово, щоб розповісти авдиторії про свою роботу над п'єсою. Але про це сказав дуже мало, всю свою увагу присвятивши справам, що вже давно їх розв'язано в нашій громадсько-театральній практиці. Він в рішучих виразах бичує ту — за його словами — «дику свистопляску», що знялася торік навколо цієї п'єси; «свистопляску», що її зчинили, мовляв, представники міщанства, консервативности в нашому громадянстві. В цім питанні, отже, він не погоджується з Кулішем, що визнає помилковість торішньої постави «Народнього Малахія». У Кулішевій п'єсі Курбас цінує, мовляв, розрив з шабльоном, з аґітаційним штампом, з етикеткою, що були властиві минулій добі громадянської війни, та не пасують ніяк нашому сьогодні. Революційним театром є театр, що знаходить клясового свого супротивника серед своїх глядачів, що бореться з буржуазними рештками психіки глядача, а не той, що з Харкова або з Києва громить світову буржуазію. Театр мусить вносити неспокій, мусить ставити дражливі питання — в цім його громадсько-поступова роля. От чому — на думку Курбаса, — якщо встановлюється цілковитий контакт з глядачем, то наспів момент або закрити театр, або шукати нових шляхів. Справа ще й у тому, що глядач, приходячи до театру, звичайно, залишає дома мозок, між тим, як треба брати його з собою. Театр «Березіль» своєю мистецькою роботою, мовляв, рве з усякими

такими шабльонами, через що маємо таку от атмосферу навколо його роботи. (...)

Наприкінці диспуту на зауваження товаришів відповідали *Куліш* і *Лесь Курбас.* Із цих виступів заслуговує на увагу хібащо формульовка Леся Курбаса, яку він скерував проти тих своїх опонентів, що категорично підкреслювали необхідність безпосереднього зв'язку з широким глядачем: він доводить до відома авдиторії, що це визначало б підмінити справжню художність в роботі «Березоля» пивнушкою, отією — пак пляшкою революційного пива, що нічого спільного не має з мистецтвом. Ви — звертається Курбас до своїх опонентів — відвідували тоді, 3 роки тому низькі мистецьким рівнем постави, апльодували їм, а про «Березіль» говорили: «Що це за конструкції, що це за рухи?» Сьогодні ви нам кажете знов: «Що це за психологія, що це ще за зухвалі думки?» Але мине ще 3 роки й наші досягнення увійдуть у життя, ми підемо знову далі й ви знов на нас будете вішати собак».

Наприкінці, одначе, Курбас визнає, що цьогорічний приїзд «Березоля» до Києва є дуже для нього повчальний: він бачить, що між київським глядачем і «Березолем» створилася щілина, якої, — на його думку, — не трапилося б, коли б «Березіль» щороку навідувався до Києва. Обіцяючи щоліта хоча б на короткий час переносити свою роботу до Києва, Курбас визнає необхідність щільніше ув'язувати роботу театру з глядачем.

К. М.

«Література й мистецтво», ч. 20. — Київ, 1929, 8 червня. Уривки. Подається лише про виступ Л. Курбаса і М. Куліша.

«АЛЛО, НА ХВИЛІ 477»

Текст — М. Йогансен, режисери — В. Скляренко, Б. Балабан, Л. Дубовик під керівництвом Л. Курбаса, художник — В. Меллер, композитори — Ю. Мейтус та Б. Крижанівський. Прем'єра — 9 січня 1929 року.

ЛЕСЬ КУРБАС ПРО НОВУ ПОСТАНОВКУ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ»

9 січня в Держтеатрі «Березіль» піде друга прем'єра цього сезону — веселе ревю «Алло, на хвилі 477». Нова постановка театру цікава з багатьох причин. Насамперед,

у ній відразу дебютують три молоді режисери березільці — Б. Балабан, Л. Дубовик і В. Скляренко. Факт незвичайний для українського театру. Ревю написали за сценарієм дебютантів частково вони самі, а частково драматурги театру — Йогансен, В. Чечвянський та інші українські письменники. Оформлення до постановки дає художник Меллер, а музику написали композитори Мейтус і Крижанівський. У постановці у великій мірі використано закордонну музику. Крім того, ставлячи ревю, театр мав розв'язати низку завдань.

Художній керівник театру, народній артист Лесь Курбас, в розмові з нашим співробітником зазначив, що насамперед постановкою ревю «Березіль» мав на думці підготовити ґрунт до створення українських театрів легкого жанру, як от оперети, театру сатири, української естради і українського цирку. Для цього довелося поступитися деякою одностайністю серйозности обличчя театру. Театр запросив до себе акторів, що спеціялізувалися для нового жанру театрального мистецтва та й до того ж і репертуар цьогорічний «Березоля» підібрано під знаком веселого легкого видовиська (оперета «Королева невідомого острова», комедія Газенклевера «Пан хоч куди» і нова комедія Куліша «Мина Мазайло»). Коли до цієї постановки український театр не мав зразка вистави справжньої легкости, аспекту та відповідної подачі, то от зараз за черговими виставами театр «Березіль» зробить власністю української театральної культури низку стандартних простудійованих і засвоєних прийомів. Вони будуть виглядати значно чистіше, ніж усе, що було подібне чи в театрі «Березіль» чи в інших театрах. Для акторів театру ця постановка є певним етапом на шляху підвищення свого уміння і культури, бо загалом український актор не має традицій такого театру, як оперета. Моя роля, — зазначає Л. Курбас, — звелася до загального керівництва постановкою та певної ініціятиви в ній. В тематиці вистави театр навмисне торкався найбільш «небезпечних» моментів нашого побуту, щоб намітити розв'язання справи театру легкого жанру в усій ширині, а не шляхом боязкого уникання слизьких моментів. Ревю іде на українській сцені в своїй чистій сучасній формі (на увагу т.т. рецензентам — ревю форма старіша за епоху буржуазного розкладу).

Вистава різноплянова — ґротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, реклямно-плякатність — її складові частини. В ревю впер-

ше заводиться українську форму частушок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою. В ревю заведено особливу форму конферансьє, де відходячи від шабльону, театр виведе символістичні маски двох симпатичних бродячих студентів, замість того обивателя, що його завжди виводили у конферансьє.

Вистава мала піти в театрі далеко раніше, але сталася затримка, бо бракувало відповідних матеріялів для костюмів і оформлення електричного приладдя та нових музичних інструментів.

«Вісті ВУЦВК». — Харків, 1929, 3 січня.

«ДИКТАТУРА»

Текст — І. Микитенко, режисер — Л. Курбас, режляборант — М. Верхацький, художник — В. Меллер, композитор — Ю. Мейтус. Прем'єра — 31 травня 1930 року.

«ДИКТАТУРА» «БЕРЕЗОЛЯ», ЯК МУЗИЧНЕ ВИДОВИЩЕ ВРАЖЕННЯ СЛУХАЧА

Особливої цікавости набуває той експеримент, та досвідно-лябораторна спроба, якою, по суті, є перетворення аж до болю сучасної п'єси Микитенка «Диктатури» на музичне видовище у «Березолі».

Музика проймає майже всю п'єсу, але роля її в п'єсі, її театральні функції найрізноманітніші.

Від суто натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзду) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'янки, чихання), звукову апострацію (музика «заводу»), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє ролю самостійного сценічного чинника. Відчувається, що композитор (Мейтус, Коляда) є лише виконавець (хоч і талановитий) волі режисера (Курбаса), яка владно панує і над музичним матеріялом, сміливо використовуючи його для різних завдань.

Коли під час засідання в сільраді, де розподіляється розверстка хлібозаготівель, голова сільради Горох вагається приєднати свій голос до пропозиції побільшити норму хліба з Горбачівської громади, коли починають за ко-

ном співати пісню «Ой наступила та чорна хмара» то перед слухачем розгортається разючий процес перетворення і пісні і сценічної дії: стара, архаїчна пісня про селянську голоту, що повстала проти багатіїв, враз набуває сучасного соціялістичного змісту (встановлюється асоціяція: голота — незаможники), перетворюється в образ, дзеркало клясової боротьби в сьогоднішньому селі. І з другого погляду засідання в сільраді дістає рис явища, глибокого своїм соціялістичним значенням, своєю історичною виправданістю, що зросли в наслідок тієї політичної клясової боротьби на селі в минулому, образи якої розбудила перед слухачем пісня. І нарешті стає зрозумілим хід думок у безхарактерного незаможника, голови сільради Гороха: він мислив образами пісні і ті образи допомогли йому усвідомити свої позиції, своє ставлення до куркулів. Тут пісня перестає бути лише ілюстративним моментом, чи звуковим тлом, вона стає за органічний чинник впливу сценічної дії на глядача — слухача. Тут режисер спромігся на музикально-словесному матеріялі розв'язати те завдання (показ соціяльного процесу в історичній перспективі), яке в галузі кіна розв'язав Довженко у «Звенигорі».

Коли, далі незаможник Малоштан сидить з вудкою над ставком і ловить рибу для свого «гостя з заводу», співаючи купальної пісні, то знов таки пісня ця перестає бути «просто» піснею, а набуває певних і значних сценічних функцій: вона ніби міміка обличчя, ніби рухи тіла, переймаючи інтонації радісно схвильованого Малоштана, по суті, являє собою своєрідний монолог цього незаможника, але переказаний не в словесних образах, а в образах мовних інтонацій. Знов інші сценічні функції має спів.

Коли «кашляє» не Малоштан (який по п'єсі хворіє на кашель), а... оркестра, то таке «співробітництво» актора, дієвої особи з музикою, коли музика ніби продовжує в музикальних образах дію актора, становить за один із принципів поєднання музики із сценічною дією в «Диктатурі» «Березоля». За цим принципом побудовано більшість моментів «Диктатури», треба сказати, що це завдання розв'язано цілком переконливо: музика поглиблює зміст дії, надає їй більшої ваги, значности у сприймальному процесі (подається систематичний зоровий, словесний, пластичний, інтонаційно і музично слуховий образ). А вживання подвійного образу співу півня (натуралістичне звукоуподібнення, а за ним музикальне перетворення в оркестрі) лиш

зайвий раз підкреслює, що такий засіб використання музики є одна з принципових засад постановників «Диктатури» в «Березолі».

Незаможник Горох, що так вагається, хитається поміж двох сил, відкриває загальні збори Горбачівської сільради якимсь своєрідним ритуальним співом-речитативом. Слухача це спочатку приголомшує своєю контрастовістю: ділові збори і голова... співає. Але та розгубленість те цілковите неуміння (через розгубленість) опанувати зборами, яке далі виявив Горох, доводить, що інакше як співом відкрити збори він не міг. Ставши перед двох клясових сил, що поміж них завжди вагався, Горох по суті загубив свою свідомість, свою волю, перестав бути особою, перетворившись у щось подібне до механічної людини, і тому... заспівав. Спів Гороха тут мав виявити, продемонструвати перед слухачем внутрішній, психічний стан безхарактерної клясово несталої, завжди компромісної людини, для якої її громадські обов'язки були за голгофу.

Треба далі відзначити за цілком театрально вдале музичне перетворення деяких кадрів з п'янки заручин у Чирви, особливо перший кадр (своєрідне фуґато, побудоване на уривках п'яницької пісні і п'яних віресках). Тут маємо зразок ґротескового стилю музики, що гармонує із загальним стилем постави цих кадрів.

Коли до цього додати вдале розв'язання проблеми суто ілюстративної музики (давно вживаний прийом так званої театральної музики) — музика — малюнок (завод, звукове тло багатьох кадрів), то, значною мірою, проблеми театральної музики в «Диктатурі» «Березоля» розв'язано. (...)

Що ж являє собою «Диктатура» «Березоля», як музичне видовище, як спроба розв'язати проблему синтетичного дійства в радянському театральному процесі?

В основному «Диктатура» «Березоля»: а) надзвичайно збагатила засоби використання музики в театральній (драматичній) виставі, тим самим посунувши набагато уперед техніку будування синтетичного дійства;

б) вдало розв'язала проблему музичного оформлення сучасного, реального, побутового, соціяльно цінного сюжету, цебто ту проблему, на якій спіткнулися автори опер: «Вибух», «Розлам», «Прорив» і інші;

в) що в особі Мейтуса ми маємо культурного, талановитого, із значною технікою композитора;

г) що в особі диригента тов. Дорошенка та оркестри

«Березоля» ми маємо талановитих, сумлінних, культурних робітників.

П. Козицький

«Радянський театр», ч. 1-2. — Київ, 1931, стор. 67-69.

«ДИКТАТУРА» В «БЕРЕЗОЛІ»

У статті «Шекспір чи Куліш?» Кость Буревій (1888-1934) дає дуже докладну аналізу п'єси І. Микитенка «Диктатура» і постановку її у чотирьох найважливіших театрах України того часу — в Червонозаводському в Харкові, в Одеській держдрамі, в театрі ім. Заньковецької і в «Березолі».

К. Буревій (псевдонім — Д. Нахтенборенґ) доводить на підставі ряду цитат, що вона є звичайним пляґіятом п'єси М. Куліша «97».

З усіх театральних оглядів, він, мабуть, дає найосновнішу оцінку постановок «Диктатури» в чотирьох театрах України, зупиняючись докладніше на постановці в «Березолі». Буревій робить висновок, що в «Березолі» «Диктатура», як спектакль — величезне досягнення українського театру, а як п'єса — справжній провал.

Стаття була написана в 1930 р. для журналу «Пролітфронт». З огляду на заборону цього журналу, вона ніколи не була опублікована.

Нижче подаються лише ті уривки, які відносяться до постановки «Диктатури» в «Березолі».

> *Один режисер каже — «весна», другий режисер каже — «Шекспір», третій критик каже — «просто, а тому мило для робітничого серця». «Просто» — тому, що звично. І взагалі все відбувається під заспокійливу колисанку нашої безпощадно-бойової «марксівської» театральної критики.*
>
> Л. Курбас

Столичний театральний сезон скінчився...

На протязі цього сезону багато було різних театральних нещасть (пригадайте хоч стелі, що раптом почали обвалюватися майже в усіх столичних театрах), позалаштункових дрібниць і рецедивів усякого театрополітиканства.

На протязі цього сезону не трапилося жодного цікавого театрального видовища, такого нового видовища, про яке можна було б сказати, що воно творило лице сезону.

Сезон вийшов якийсь безтілесний і безстильний.

Як би не «Диктатура», що її «Березіль» спромігся показати на закінчення сезону лише в чорновому вигляді, то про мистецькі досягнення сезону шкода було б і говорити.

«Диктатура» врятувала сезон від остаточної сірости й безличности. І не тільки в столиці, а й на провінції.

Ця п'єса з однаковим успіхом обійшла всі сцени радянської України. «Диктатурою», як ідеологічно-витриманим спектаклем, козиряли всі, починаючи з пересувного театру Кобиляцького району й кінчаючи «Березолем». На «Диктатурі» концентрували увагу радянського глядача, — з неї робили «героя» сезону.

Словом, минулий театральний сезон можна назвати сезоном «Диктатури» Івана Микитенка. [...].

Радянська дійсність страшенно багата на драматичні теми, але сучасний драматург ще не навчився з безлічі тем вибирати теми найгостріші.

Микитенкові допомагає його міцна пов'язаність з партійною роботою, справжнє політичне горіння активного партійця, що всім життям своїм реаґує на політичні події, на злобу дня, на проблеми радянського будівництва. Міцно зв'язаний з радянською дійсністю, І. Микитенко з революційною сміливістю вихопив із цієї дійсности гарячу, як огонь, тему — клясова боротьба на селі під час хлібозаготівлі, — тему, що раптом захопила режисуру й облетіла всі наші театри. Цілком зрозуміле явище. Коли реконструкцію господарства, все наше велетенське будівництво, промфінплян і культурну революцію можна здійснити тільки напруживши всю енерґію трудящих мас і всі економічні ресурси робітничо-селянської держави, серед яких продукція сільського господарства посідає не останнє місце, то цілком ясним стає та пильна увага, яку присвячують хлібозаготівлі партія і радянська суспільність і мусить присвячувати радянське мистецтво, те мистецтво, що в умовах напруженої боротьби за соціялістичну перебудову мусить виконувати певну клясову функцію. Той факт, що всі наші театри накинулися на Микитенкову тему, свідчить про високий рівень політичної свідомости наших театрів. Це треба визнати, як певну заслугу наших театрів, що, шукаючи сучасного репертуару, не зупиняються перед експериментами, беруть життя за жабри й своєчасно відображають на сцені клясову боротьбу. В цьому ж полягає і заслуга І. Микитенка. Він знайшов нову тему для театру і цією темою довів, що сучасний репертуар мусить буду-

ватися на темах сучасної клясової боротьби, а не на темах з переживань окремих одиниць. [...].

Ми розійшлися з нашими режисерами в оцінці Микитенкової п'єси, а тому раніш, ніж починати огляд спектаклів, мусимо з'ясувати свої розуміння п'єси, дати їй іншу оцінку. Можливо, що нам доведеться використати пораду Курбаса, яку він давав нашим режисерам після того, як подивився на «Диктатуру» в Червонозаводському театрі, в Одеській держдрамі і інших театрах. Курбас радив не ставити п'єс по писаному: «Без боротьби режисера з автором немає діялектичної єдности, нема театру». Ця порада, коли її перенести в галузь критики, буде звучати так: «Без боротьби критика з режисером і автором в оцінці п'єси — нема об'єктивної оцінки вистави, нема критики». [...].

Після трьох спектаклів [у Червонозаводському в Харкові, в Одеській держдрамі і в театрі ім. Заньковецької у Києві] харківському глядачеві довелося побачити ще «Диктатуру» в театрі «Березіль». І як тільки відкрилась завіса, як тільки впали очі на сцену, так глядач і забув про всі вистави, що бачив, відчувши, що сьогодні він побачить нову поставу зовсім нової п'єси. І це справді була нова п'єса, неписана симфонія соціялістичного росту. Микитенків текст Курбас скоротив, перемонтував і взагалі використав для тієї мети, яку сам винайшов і поставив в центрі цього незвичайного спектаклю.

Спектакль задумано з надзвичайною мистецькою прозірливістю. Акторську гру, всі театральні засоби, художнє оформлення, музику й кіно поєднано в синтетичному прагненні відобразити на тлі клясової боротьби процес зростання соціялізму. Насамперед цю ідею ілюструє художнє оформлення, оформлення, що прекрасно свідчить про велику майстерність і велику, не використану ще, силу художника В. Меллера.

Проблема театрального художника ще й досі не розв'язана. Художник в театрі або забиває актора або конкурує з режисером, а частіше дає важкі й мертві конструкції, що абсолютно не пасують до вічно живого театрального мистецтва. А Меллер... Меллер — ідеальний театральний художник: він сам грає й пособляє режисеру та акторам, його оформлення міцно пов'язане з режисерською ідеєю, його конструкції пособляють акторові грати. Нам надзвичайно подобалося, що Крушельницький міг узяти Меллерову хатку на курячих ніжках і покласти собі в го-

лови. Нічого театральнішого над це ми ніколи не бачили в театральних конструкціях!

І завод грає. Великий, могутній і прекрасний завод, не той завод, де довго й нудно снідають, а той завод, що працює, дихає й росте на очах у глядачів. До Меллерових конструкцій можна припасти очима і розуміти їх, як розумієш кінофільм. От вам картини. Завод, що росте до соціялізму... Від заводу мчить поїзд кудись на далекі села, щоб і їх прилучити до нового темпу життя. За допомогою кіна глядач бачить, як поїзд мчить, і рядом з цією картиною, навіть в одній рамі — деталь: вагон (конструкція) і у вагоні живі пасажири сплять, сидять, розмовляють... Це Дудар їде на село. Село чудове, але воно ще старе: хатки стоять на курячих ніжках і міцні ще тут дрібновласницькі ідеали. От оформлення «горниці» багатого куркуля: на мотузочках висять, як поросята відгодовані, перевалюються з одного боку на другий товсті, наче з білого борошна спечені, амури. Канделябри з тіста на каріятидах — свинячих харях. Цей ідеал з курячими вімками й свинячими харями треба зруйнувати. І він руйнується. Хатки падають, а натомість виростають нові будівлі нового соціялістичного села. І знову завод, прекрасний завод майбутнього, завод, де праця буде не повинністю, а творчою насолодою.

Виконано з надзвичайною майстерністю оформлення, яке ви читаєте, наче хорошу книгу або Довженків кінофільм, само говорить про соціяльне настановлення спектаклю.

Оформлення допомагає цілевоспрямована й пов'язана з спектаклем прекрасна музика Ю. Мейтуса та М. Коляди, а також хор, що підкреслює найтрагічніші моменти. «Диктатуру» в «Березолі» грають не як драму, а як музичне видовище, що інколи нагадує опери Мусорґського. Наслідування Мусорґського інколи прикро вражає, особливо, коли в речитативах цілком повторюються музичні фрази Мусорґського (фраза «ми чесні хлібороби» й інші). Це такі дефекти, що їх дуже легко виправити. Оркестра прекрасно імітує звучання заводу і дає цілковиту ілюзію поїзду, що біжить, вокзальних звуків і звуків вечірнього села. Музика і тут добре використала засоби Мусорґського ілюструвати звуком думки та явища.

На тлі прекрасного оформлення, в супроводі прекрасної музики й прекрасного хору виступає прекрасний колектив «Березоля», блискуче виконуючи дерзкі задуми свого талановитого режисера. Два табори борються. Співає тільки

куркульський табір. Це зовсім не співи, це — ієреміяди тієї кляси, що тужить «на ріках вавилонських» за своїм минулим, що ридає над власною смертю. Те, що куркулів показано в оперовому пляні, надає ориґінальности їх постатям, примушує забути про їхніх прототипів з «97». От, наприклад, Гірняк у ролі Чирви. Це не просто куркуль, це ватажок тих куркулів, що їх тепер ліквідують як клясу. У нього обличча біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм в голосі. Він бачить, відчуває, що його кляса вмирає, і в своїх речитативах — ієреміядах підноситься до пророка, як його уявляє дрібновласницька психоідеологія. Хороші у нього і помічники — Півень та Сироватка. Із тим, як Хвиля трактує Гусака, ми не погоджуємося: він грає не графомана, а поета «божьей милостью». В усякому разі в цій групі дієвих осіб Курбас остаточно переборов автора, про якого дуже й дуже нагадує Чистякова в ролі Параньки. Чистякова дає яскравий образ вульґарної сільської баришні, але цей образ цілком походить не від режисера, а від автора, цебто від М. Куліша.

Очевидячки, Л. Курбас своє завдання «перебороти автора» спрямував тільки проти Микитенка, не взявши на увагу, що в «Диктатурі» обов'язково треба рахуватися і з М. Кулішем.

І вийшло так, що автора таки не побороли. Бо як тільки з'явиться на сцені Крушельницький в ролі Малоштана, так раптом же і зрозумів глядач, що бачить він перед собою Малахія, справжнього, на 100% Малахія Стаканчика. Той же образ, та ж прекрасна гра Крушельницького, знайомий рух, знайоме слово, знайомий ґрим. І це цілком зрозуміло. Крушельницькому, що вжився в образ Малахія, важко відійти від цього образу в ролі, що побудована на внутрішніх рисах Кулішевого героя. Нам здається, що краще було б відійти Крушельницькому в цій ролі від Малахія, не тільки в ґримі, а навіть в подачі слова. Можливо, що й тут перемогти автора можна буде за допомогою речитативу. Не завадило б спробувати це й з Паранькою, тоді б усе, що в тексті копіює Куліша, було б оновлене новою подачею цього тексту. В теперішньому вигляді Малоштан знижує ідеологічне настановлення спектаклю. Щоправда, далеко від тексту не втечеш: замість Малахія в цій ролі можна досягти хіба тих жахливих результатів, яких уже досягла Одеська держдрама.

Головну акцентацію «Березіль» робив на Дударі. Дудар

має ілюструвати ту велику моральну силу, носієм якої є пролетаріят у боротьбі за соціялізм. Бучма дав сильний і хороший образ, але так ми й не діждалися того кульмінаційного напруження, де б цей багато обдарований актор міг розгорнути всі свої здібності. Бучма грав тільки на половину свого акторського діяпазону. Авторових дефектів ніякою грою не сховаєш. Бучмі бракувало матеріялу, цілому спектаклю бракувало кульмінації. На далі цю кульмінацію треба відшукати. Автор залишив кульмінацію за кулісами, а місце для неї в тій сцені, де докопуються до хліба. Автор багато чого мусить переробити в своїй п'єсі, а цю сцену насамперед. Треба викопати хліб на сцені і дати масу сюди, щоб тут вона «трохи не розірвала» куркулів, щоб тут оволодів нею Дудар, а не десь за лаштунками. Тоді це дійде до глядача і тоді це буде кульмінаційне напруження п'єси і її героя Дударя.

Як завжди, в «Березолі» чудові масовки, картинність деяких сцен (сход) захоплює. З березілівського молодняка в цьому спектаклі досить помітно висунулася артистка Ващенко в епізодичній ролі незаможниці Насті. Хороша артистка, з прекрасними даними в ролі героїні; своїм виступом в «Диктатурі» вона звертає на себе увагу, як на мистецьку силу, що заслуговує відповідального призначення. Читець нам зовсім не подобається і здається зайвим.

Своєю поставою «Диктатури» Курбас дав спектакль насичений глибоким політичним змістом, надзвичайно багатий на режисерську вигадку і театральність. Це не тільки той спектакль, що наближається до вирішення основної театральної проблеми, до проблеми синтетичного театру. Була тільки одна хиба, яка від Курбаса не залежала: це — текст, що не міг звучати з такою силою, з якою звучало все інше: гра акторів, музика, оформлення, речі тощо. Добре розв'язана проблема гри речей тільки підкреслювала слабість п'єси. Глядача надзвичайно захоплювало: коли рухався й грав завод, танок хаток на курячих ніжках, перетворення старого села на село майбутнього, тачанка й віз, що без коней бігали по сцені, — словом гра речей доходила до глядача сильніше, ніж текст п'єси. Надзвичайно тепло сприймала заля і всякі «шутки свойственние театру» — майстерність, з якою Крушельницький вміє рибку ловити або лягти й покласти «свою» хату собі в... — голови і т. д.

Але все це — гра речей і парти притаманні театрові — все це відбувалося мовчки, без допомоги слова, на це ав-

тор зовсім не розраховував. Все це підносило спектакль і підкреслювало слабість п'єси.

Наш висновок: Л. Курбас в цитованій раніше статті висловив переконання, що «Диктатура» в «Березолі» провалиться. Він не зовсім вгадав: «Диктатура», як спектакль — величезне досягнення українського театру, величезне досягнення його ватажка і реформатора Л. Курбаса. А як п'єса «Диктатура» в «Березолі» справді провалилася.

Знаєте, буває так, що посеред прекрасного озера, озера, що оздоблене розкішною рослинністю й осяяне золотими промінями сонця людина почне тонути... І людина хороша, та, бач, не вміє плавати вона і... тоне. Так, дивлючись на березілівський спектакль, думали ми про долю в ньому Микитенкової п'єси.

Наша товариська порада молодому драматургові: занехаяти голоси тих, що розмовами про Шекспірів та Гомерів революції збивають його на стежку драматургічної графоманії, використати досвід з Курбасової постави, серйозно озброїтися драматургічною технікою і... тоді вже пливти.

Д. Нахтенборенґ

Із статті Костя Буревія «Шекспір чи Куліш? «Диктатура» в чотирьох театрах». Рукопис, 22 стор. Публікується вперше. З архіву дочки автора Оксани Яценко (Нью-Йорк).

«МАКЛЕНА ҐРАСА» В «БЕРЕЗОЛІ»

Текст — М. Куліш, режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер. Прем'єра — 24 вересня 1933 року.

На Україні дужче і гостріше почали лунати закиди і щодо Курбаса особисто, і щодо «Березоля». Курбас боронився, як міг. Ціною великого напруження він знаходив енерґію для нових творчих відкриттів, нових робіт. Він не відкидав слушности деяких критичних зауважень, які, правда, стосувалися здебільшого до вже проминулих етапів його художнього життя. Він прагнув довести не декл253раціями, які не завше вмів зформулювати точно і спокійно, а творчим ділом органічного подолання певних хиб і пережитків, закидуваних йому критикою, але критикою тією, яку вважав за справедливу, неупереджену, обґрунтовану. Такою вона тоді часто не була. Новий вибух безпідставних

обвинувачень та оскаржень викликала прем'єра п'єси Миколи Куліша «Маклена Ґраса». Це було у вересні 1933 року. Я був на прем'єрі, читаючи потім рецензії, не я один дивувався і тривожився з тих вигадок і причіпок, що з цих рецензій загрозливо стирчали. Адже вистава була однією з найкращих вистав «Березоля», свідчила про могутнє зростання в творчій методі Курбаса духу пильно продуманої, по-комуністичному відчутої сучасности, життєвої правдивости, животрепетної гуманности — тих рис, що визначали і п'єсу Куліша, і постановку Курбаса як видатне явище мистецтва соціялістичного суспільства. Тодішня критика цього не побачила, чи, певніше, вдавала, що не побачила. Закидали п'єсі вигаданість ситуацій, їхню навмисну, «формалістичну» парадоксальність, необізнаність з правдою життя західньоевропейських міст, охоплених глибокою економічною кризою. Те, що Куліш і Курбас дивовижно проникливо виявили всю облудність, антигуманність, хижість панівних верств сучасного капіталістичного світу, безправність, злиденність, чистоту й благородність почувань пригнобленої трудящої людини в умовах ще не зміцнілої, а тому й дуже зажерливої польської буржуазно-шляхетської держави, — це підтвердив той факт, що такий уважний дослідник капіталістичної дійсности, як американський письменник Артур Міллер, через шістнадцять років після вистави «Маклена Ґраса» написав свою п'єсу «Смерть комівояжера», що в ній головний персонаж потрапляє в ситуацію, цілком тотожну до тієї, через яку гине польський маклер, пан Зброжек, гостро намальований М. Кулішем і відтворений Й. Гірняком. Міллер, певне, і не чув прізвища Куліша. Він не запозичив. Два драматурги обрали сюжетом ситуацію, яку вважали за характерну для диких звичаїв сучасного капіталізму. Один — американець, що є, либонь, одним із спостережливих знавців свого паразитарного ладу, другий — радянський комуніст, що значно раніше дав людству п'єсу, далеко проникливішу за твір американського автора.

«Маклену Ґрасу» Курбас поставив з усією силою свого таланту і майстерности. Не знаю, що він підказав Кулішеві, що додав сам уже під час режисерської роботи, — зусилля обох друзів злилися в одну разючу, цілеспрямовану виставу, до дна перейняту духом революційности й гуманности. Образи вистави були образами живих, переконливих своєю життєвістю людей, образами, позбавленими натуралістичної дріб'язковости й педантичности,

образами загостреними і підкресленими, але в тій мірі, яка не порушувала їхньої реалістичности і дохідливости. Важко собі навіть уявити, скільки творчої сили віддали і Курбас, і актори, щоб створити образи жалюгідного й огидного Зброжека, і пихатого самолюбця й грошелюбця Зарембського (грав Дмитро Мілютенко), і предивний своїм поєднанням мотивів трагічних і ґротескових образ невдахи-музиканта Падура (Мар'ян Крушельницький), і, нарешті, скрайньо складний образ дівчинки, наївної і чистої, дитини, в якій вже палає вогонь революційної зненавиди й любови, дочки доведеного до розпачу безробітного пролетаря, — образ героїні п'єси, тринадцятирічної Маклени Ґраси. Перед Наталею Михайлівною Ужвій, яка в цій ролі виступила, стояло завдання неймовірно важке. Знайти в своїй пам'яті стежки, вже зарослі і тьмяно згадувані, топтані ще за дитинства, чи творчо розшукати нові, переконливі, правдиві підходи до дитячої, але вже мужньої, благородної і красивої душі Маклени — думаю, що це забрало в Наталі Михайлівни безліч сил, безсонних ночей, наполегливої праці, пекучих спалахів інтуїції. Дорослій, зрілій, поставній жінці перевтілитись у фізично незріле, по-дівчачому незугарне, часом мужнє і трагічне, часом безпорадне і кумедне створіннячко — скільки для цього треба хисту, майстерности, відданости мистецтву! Актриса і Курбас такий образ створили. Спільно. Дружньо і дружно. Переконати глядача, що перед ним виступає тринадцятирічне дівча, — цього до кінця зробити було неможливо. Але важливо те, що, скажімо, я, дивлячись на Н. Ужвій у цій ролі, не помічав того, що виявляло різницю у віці зображуваної дівчинки та актриси, що я вірив їй, вірив у її внутрішній світ, в її переживання, які будили в мені відгомін і співчуття. Ось з'являється Маклена. Довгорука, трохи клишонога. Смішно теліпається кіска. Підіймається по сходинках з партеру на сцену. Незграбно схиляється і кричить-кричить по-дитячому, але без зайвого вереску і перебільшення — вниз, у вікно підвалу, де ще спить її молодша сестра. Я й зараз бачу в спомині цю з'яву. Певне, цілковите перетворення тут було неможливе, але цілісність образу вражала. Таким образ увійшов у мою пам'ять, таким і зберігся. Разом з Наталією Михайлівною готувалася до виконання ролі Маклени і дружина Юрія Яновського Тамара Жевченко. Молодій, невисокого зросту, досить досвідченій в своєму амплуа травесті артистці було нелегко і жаско. Ролю такої складности й значущости їй випадало грати

вперше. Юрій Іванович оповідав мені, з яким трепетом, завзяттям, упертістю, з якими нападами безнадії і припливом творчих сил працювала Тамара під орудою Курбаса, а потім удома на самоті над кожним словом, жестом, інтонацією. Вірю, що вона заграла б добре, але тільки Курбас побачив її в закінченій ролі і сказав, що через кілька днів випустить на сцену. Цей день не настав. Тамара ніколи не заграла ролі, певне, найважливішої в її житті. Наприкінці вересня виставу, показану лише кілька разів, було знято. На початку жовтня Курбаса було увільнено від роботи в театрі.

Микола Бажан

Із статті М. Бажана «У світлі Курбаса». — «Вітчизна», ч. 10, Київ, 1982, жовтень, стор. 147-148.

РОЗДІЛ III

ЛЕСЬ КУРБАС І ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСПУТ 1929 РОКУ

ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСПУТ

Про влаштування театрального диспуту повідомив ж. «Література й мистецтво». Диспут фактично обернувся на двобій Л. Курбаса, М. Куліша, М. Хвильового і Д. Фельдмана з одного боку та Г. Юри і групи літературних критиків разом з І. Куликом — з другого. Вступ до диспуту та кінцеве слово виголосив Народній комісар освіти Микола Скрипник. Курбас відверто зауважив, що його опоненти й прихильники вносять у диспут вульгаризм, спрощення й демагогію.

М. Скрипник не завагався оборонити концепцію Курбаса про те, що свідомість робітничого глядача треба підносити, а не пристосовуватися до даного рівня. Він зауважив про велику ролю Курбаса в історії творення нового українського театру, але не був згідний з ним у тому, що «завданням пролетаріяту щодо української культури є засвоєння пролетаріятом історичних ідейних традицій української культури». Скрипник обстоював думку, що «завданням є засвоєння пролетарської української культури». Курбас пояснив, що під оглядом засвоєння пролетаріятом ідейних традицій української культури він і поставив «Народнього Малахія» і «Мину Мазайла» М. Куліша, бо вважав, що виставляти в 1929 році аґітаційні драми часів революції є недоречно. Він наголосив, що і пролетаріят, і частина критики, і комсомол ще продовжують діяти в інерції русифікаційного курсу.

В загальному театральний диспут показав, що український театр не зможе далі діяти вільно і що він має стати рупором культпропу ЦК партії.

У суботу, 8 червня, о 7 годині вечора, в будинку літератури розпочинається театральний диспут про «Підсумки зимового сезону та перспективи наступного сезону 1929-30 р.» Докладчики: зав. Головмистецтвом УСРР тов. Петренко та зав. Харківським управлінням Видовищних підприємств т. Пуппе. В диспуті візьме участь Нарком освіти УСРР М. О. Скрипник. Запрошуються художні

керівники та режисери всіх державних театрів України, директори театрів, театральні критики, письменники, журналісти, актори та члени художньо-політичних рад столичних театрів.

«Література й мистецтво», ч. 20. — Харків, 1929, 8 червня.



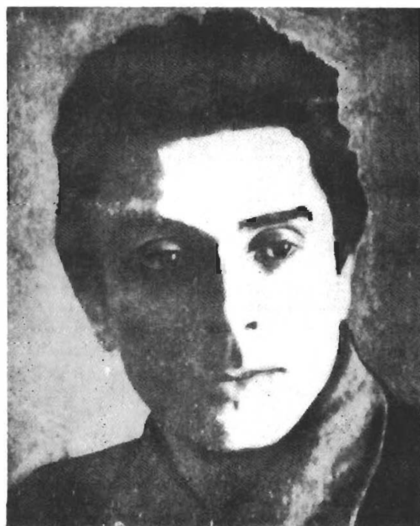
Лесь Курбас.



Народній комісар освіти УРСР Микола Скрипник.



Микола Куліш.



Микола Хвильовий.

ТЕАТРАЛЬНИЙ ТРИКУТНИК

ВСТУПНЕ СЛОВО М. О. СКРИПНИКА НА ТЕАТРАЛЬНОМУ ДИСПУТІ 8 ЧЕРВНЯ Ц. Р. В ХАРКОВІ

Стає традицією щороку, на черговому театральному диспуті, підсумовувати досягнення й хиби минулого року, визначати дальші шляхи.

На мою думку, питання стоїть не так. Справа не лише в тому, щоб підсумувати, скільки було в нас театрів, акторів, п'єс нових і перекладних, постановок тощо. Чергове завдання, що, на мою думку, стоїть на денному порядку цілого театрального процесу, є в тому, щоб визначити, хто такий є чинник театрального процесу.

Нещодавно в Наркомосі нам доводилося розбирати правила, інструкції, взагалі папірці, які ми затвердили щодо авторського права. На підставі всесоюзного закону про авторське право кожна республіка видавала, відповідно до особливостей свого культурного процесу, відмінні правила, інструкції тощо. І от зокрема, коли стояло питання про кінематографію, постало питання — хто такий автор кінокартини, чи сценарист, чи режисер, чи художник, і яке значення має в цьому кінопроцесі актор і т. д. Поставала ціла низка питань, при чому в нашій молодій культурі виявилася ціла низка «імперіялістичних» тенденцій від кожної категорії співучасників цього художнього процесу. Здавалось би, що в такому старому мистецтві, яким є театральний процес, це питання давним-давно вирішено і в усякому разі хоч не цілковито, але якесь співвідношення режисера й актора досягнено.

У нас зараз стоїть питання про те, чи може театральний процес іти шляхом адміністрування від одного з режисерів, що об'єднує всю театральну трупу й командує кожним

актором, як той повинен підносити руку, яким тоном він мусить вимовляти те чи інше слово тощо. Це стара проблема, старе питання про актора й режисера. Ці два чинники театрального процесу давним-давно у війні досягли певної симбіози й можна б було відкласти цю проблему для нашого розгляду надалі, коли б не було нового питання, третього чинника культурного театрального процесу, чинника, що про нього іноді забували актори й режисери і що його пізнала театральна дійсність лише після революції. Я кажу про третій чинник театрального трикутника — про г л я д а ч а.

Нехай простять мені кваліфіковані спеціялісти театрального мистецтва, коли я дозволю собі поруч з актором і режисером на театральній арені й на терені театральної творчости, як активний чинник, що виявляє цілий тяг театральної творчости, поставити проблему театрального глядача. Можна сказати, що актор, режисер, творець театральної акції в старі дореволюційні часи й зокрема в українському театрі, мріяв знайти собі відповідного співчутливого глядача, щоб разом із ним, з непосереднім учасником театральної творчости, ставити питання театральної дії й чинности, і в них брати участь і співучасть.

Зайве було б чекати в дореволюційні часи знайти такого глядача. За попередніми підрахунками, глядачівський актив міста Харкова до революції складав пересічно, беручи всіх тих глядачів, що на них більш-менш міг театр розраховувати свою театральну творчість, 18-22 тисячі чоловіка. На такій вузькій, недостатній базі не міг розвинутися скільки-будь широко творчий театральний процес. На цьому ґрунті могли розвинутися лише ті прояви театральної творчости, що були розраховані на смаки оцієї вузької кількости глядачів, або могли проявитися ті квіти театральних досягнень, що розраховані були ще на вужчі кола театральних глядачів, що спеціяльно замовляли собі ті чи інші напрямки театральної творчости.

Лише після революції прийшов новий масовий глядач. До нашого театру прийшов новий побут, прийшло нове соціяльне замовлення. І от, на мою думку, проблема проблем театральної дійсности складається з цієї проблеми театрального глядача, співвідношення між, з одного боку, непосередніми співучасниками театральної дійсности — автором, актором і режисером, а з другого боку — театральним глядачем.

Перші роки після революції, роки громадянської війни,

роки бурхливого просунення вперед усіх галузів життя, з непосереднім обслугованням завдань громадянської війни і переборення всіх ворожнечих сил, яке могло відбутися в ці роки на театральному терені, те, що тепер дехто дозволяє собі зневажливо називати аґіткою, шабльоном тощо, ні ми, ні жодний свідомий співробітник культурного процесу, не може бути Іваном, що не пам'ятає родства, і забувати, що революційна аґітка й непосереднє обслуговання театром завдань громадянської війни було тим чистилищем, що через нього мусів пройти театр, щоб бути здатним вийти на нові рейки масової революційної пролетарської творчости.

З поворотом до відбудовчого періоду, і далі до перебудовчого періоду стали нові завдання перед театром і його творчістю. І перша проблема, що стала перед театром, це завдання — знайти собі свого глядача. Н Е П на театральному терені відбувся постановкою самого цього питання. Дореволюційне театральне мистецтво у нас на Україні визначалося повною визначеністю обмеженого вузького кола театральних глядачів кожної форми і кожного ґатунку театральної творчости. Український театр, здебільшого за поодинокими виключними випадками, спирався на невеликі кола української інтеліґенції — дрібної буржуазії — своїм соціяльним походженням і надхненням, вищі кола кваліфікованого робітництва та вищі кола заможного, куркульського типу, селянства. Це підґрунтя українського театру вибито з-під нього революцією. Треба було шукати нових шляхів. Епігони старого, і старого ґатунку натуралістичного театру, спробували знову затримати колеса історії і далі вести лінію старого натуралістичного, і старого ґатунку натуралізму, театрального процесу. Але пересунення рухових соціяльних сил українського народу, зокрема перші роки після переходу до НЕПу і намічення перших нарисів НЕПу, на театральному терені, позбавило ґрунту ці старі спроби відновити й поновити старе. Лише новими шляхами під новими гаслами, під ознакою сполученства з цілим новим, від пролетаріяту керованим, українським процесом, міг знайти собі театр нові шляхи і віднайти себе самого. Тому не можна зустріти майже жодного прикладу театрального мистецтва з часів НЕПу, щоб ішов шляхами протиставленими цілому тягу українського, від пролетаріяту керованого, культурного процесу.

Пролетаріят, пролетаріята, пролетаріяту, пролетаріятом

і про пролетаріят — говорили всі співучасники театрального процесу в часи 23-26 року. Новий український театр, як театр ім. Франка, «Березіль», Шевченківський, намацали себе і визначили себе, найшли своє творче театральне обличчя лише на цьому ґрунті, лише шукаючи зв'язку ідейного й непосереднього, зв'язку з широкою робітничою масою і цілим пролетарським творчим процесом. Ми можемо відзначити, що все те, що є хорошого в нашому новому українському театрі, що мало змогу виявитися, породитися й визначитися, може завдячувати, насамперед, тому, що воно знайшло собі оце підґрунтя широкої масової пролетарської творчости. Всі досягнення, що є в Курбасів, Юрів та Васильків, визначені не лише тому, що у нас були й сталися значні таланти, а й тому, що ідейне оточення творчости, що просякло наш суспільний організм, дало можливість цим творчим одиницям і талантам на цьому терені виявитися, знайтися й визначити себе.

Адже, це не випадок, що один з визначніших наших робітників театрального терену тов. Курбас став тим Курбасом, що ми його знаємо тепер після революції, а до революції був рядовим і не можна сказати, щоб дуже видатним робітником театрального процесу. *Курбаса створила пролетарська революція й дала йому можливість виявитися й себе визначити.* Василько, Юра, франківці, шевченківці — вся ця юрба нових українських театральних мистців і талантів — змогла виявити себе лише завдяки тому, що знайшлося для них оточення і новий активний співучасник театрального процесу, новий масовий пролетарський глядач. Не будемо себе обдурювати: ці перші роки, одначе, були роками досить широкої й великої невизначености цілої глядачівської маси, коли пролетарський глядач прийшов у театр і зайняв не лише райок, але й значну кількість крісел у партері, але як глядач розріджений, не об'єднаний, що приходить сам по собі, сидів сам по собі, сприймав театральні вияви сам по собі, і не був об'єднаний з іншим присутнім глядачем. Це були окремі пролетарські відвідувачі театру, що ходили кожен зокрема і своєю сукупністю впливали на театральний процес, але не склали ще в театрі організованого пролетарського глядачівського колективу. Поруч із пролетарським глядачем, а то й навіть визначаючи фізіономію театрально-глядачівську, засідав представник непмана, чужої спецівської інтеліґенції, міщанської інтеліґенції, службовців і т. інш. Об-

личчя театральної глядачівської сукупности в театрі було ні соціяльно, ні психологічно не визначено, не організовано, не об'єднано. До актора і режисера, до непосередніх співучасників театрального процесу із залі йшли думки, почуття й враження різнобарвні, різноманітні, що боролися між собою в залі. Це впливало на театральний процес, ламало враження й одноцілість театрального процесу. Треба було знайти переламні нові шляхи для того, щоб перебороти цю внутрішню суперечність, що визначала театральний процес на протязі 23-26 р.

Перехід від відбудовчого до перебудовчого роконструктивного процесу, що поставив нові широкі творчі завдання перед усіма галузями життя, поставив їх і перед театром, поставив перед усім культурним загалом, і, зокрема, поставив їх і перед співучасниками театрального процесу. Театр становиться величезним знаряддям підсилення, піднесення творчих життєвих сил, активних співучасників перебудовчого соціялістичного процесу. Значення й вага цілої системи політосвітньої роботи, всіх засобів масового впливу, піднеслися в неймовірному розмірі. Значення, розмір і суспільна вага театру стали іншими. Перебудовчий процес потребує для себе не ремісників, не людей-машин, що можуть виконувати те, що їм наказано, а потребує наявности сотень, тисяч і мільйонів свідомих людей, які знають, що вони чинять, і активно беруть участь у цій творчій перебудовчій роботі. Всебічно розвинена людина, вся мрія старих соціялістів-утопістів, це передбачення творців наукового соціялізму, ця людина, що має бути створена остаточним переборенням клясового розподілу суспільства в остаточній перемозі комуністичного розвитку, ця клясова одиниця народжується і повинна народитися в процесі творчости й будування соціялізму. Всебічна розвиненість, виявлення цих творчих здатностей трудящої маси, розвинення всіх видів творчого попиту широкої маси — це характеризує, і мусить характеризувати, і є невідмінна ознака цілого перебудовчого театрального процесу, що відповідає глибоким, глибочезним творчим потребам людської одиниці, мусить відігравати тепер нову й значну ролю. Але цей перехід на нові рейки суспільства відбувся, визначився не лише в цьому переломі значення й суспільної ваги театральної творчости, він визначиться цілковито у відшуканні третього, нового співучасника творчого процесу — театрального глядача. На черзі в порядку дня театральної творчости стало: знайти й організувати теа-

трального глядача. Від роз'єднаного, неорганізованого, розпорошеного театрального глядача, де пролетар помішаний з дрібним буржуа, з непманом, з міщанином, службовцем, перейти до організації театральної залі, як єдиного пролетарського цілого. Це основне завдання, що визначає собою нову сучасну добу театральної творчости: поширити коло театральних глядачів — замість 18-22 тис. старого глядачівського активу і замість нового своїм соціяльним складом, алеж більшого кількістю глядачівського активу післяреволюційного часу до 1923-26 року, де пролетар був перемішаний з непманом і міщанином, — десятків тисяч нових глядачів, притягнути до театру найнижчі, найнеорганізованіші кола пролетарів, тих, що досі ніколи не бували в театрі.

Запродажа цілого спектаклю заводові і профспілці, це не лише один з технічних і фінансових засобів забезпечення нашого театру, це величезний перелом у роботі театру. Тоді в залі засідають робітники цілого заводу від малого до великого з жінками й дітьми, від кваліфікованого робітника до найменш освіченого, що ніколи навіть і не гадав бути в театрі. Тоді в театрі засідають робітники, що знають один одного, об'єднані своїми думками і психологією, що на них однаково впливає театральна вистава, що в них при сприйманні театральної вияви виникають одні об'єднані колективні думки, почуття, що із залі йдуть об'єднаним колективним стимулом на сцену. Це величезний засіб приєднання до нашої української театральної культури широких робітничих мас, а подруге, це забезпечує нашому театральному робітникові, авторові, драматургові й режисерові організований пролетарський вплив. Це забезпечує на багато разів поширення кола глядачівського активу. На цьому шляху ми тількищо стали і робимо перші кроки. Не будемо обдурювати себе числом «85%» робітника, присутнього на наших театральних виставах. Це факт, що 85% робітників у нас з присутніх на театральних виставах. Але організованого пролетарського глядача, але організованої пролетарської залі в театрі ми маємо лише вельми невеликий відсоток і то завдання нам треба дедалі поставити і вперто, настирливо ми мусимо для цього працювати. Перехід від відбудовчого до перебудовчого реконструктивного періоду поставив об'єктивно завдання і перед театром відшукати собі глядача, знайти собі свою соціяльну фізіономію і визначити її перед усім своїм глядачем.

Були можливі два шляхи: для цілої української культури, в тім числі й для театральної культури. Один шлях — це піти до робітничої маси, знайти собі справжнє пролетарське підґрунтя, зорганізувати себе з пролетарською масою, зорганізувати себе з пролетарським приймачем своєї культурної творчости. Другий шлях — це організація невизначеного кваліфікованого, створеного в дореволюційні роки глядача, передусім інтеліґентного, передусім міського.

Я не маю змоги розбиратися в усіх глибинах цього питання — це велике, величезне питання. Ці розбіжності двох шляхів з переходом до перебудовчого процесу постали по всіх галузях нашого українського культурного процесу, вони постали на літературному терені. Але орієнтація на кваліфікованого, витвореного попереднім десятиріччям історії й роками революції міського споживача культурних цінностей, ця орієнтація, в протилежність до орієнтації на масового пролетарського глядача — читача в літературі, привела до «Вальдшнепів», до фашистських шляхів у нашій українській літературі. Це не випадок, що «Вальдшнепи» не були одиницями. На нашім обрії культури літали не лише «Вальдшнепи». Там Червоноградським шляхом проходить учення Йогансена про те, як писати літературні твори, цією Червоноградською дорогою до театру прийшов «Народній Малахій» першої формації, як то визнав його автор тов. Куліш, і все це летіло за «Вальдшнепами».

Перший зразок «Народнього Малахія» це вагітний тінями фашизму шлях прориву до театрального процесу, відірвання, протиставлення пролетарському процесові. Не будемо себе обдурювати, скажімо прямо: весна минулого року дає нам картину жорстокої й одвертої боротьби на театральному терені за соціяльні якості. Це є справа минулого. Сила й міць, творчездатність і величезний могутній творчий порив пролетаріяту примусили вельми багатьох з них, майже всіх багатьох із тих, що збочували, перевірити себе і повернути на тернистий та вдячний для творчого виявлення пролетарський шлях. Так виявилося в політиці із заявою різних розламанців і шумськістів, так виявилося з хорошою й відвертою заявою уклоніста в літературній справі тов. Хвильового. Останній визнав, що, будучи на чолі цього збочення, він зобов'язаний бути на чільному місці в боротьбі за перевірку. Так виявилося в галузі драматургії в листі тов. Куліша до голови реперткому про перевірку цієї п'єси. Чекаймо і чекаємо, що це виявиться і на інших аренах культурної творчої роботи.

Я зробив цей екскурс з театрального шляху для того, щоб намалювати зараз у соціяльному розрізі питання про соціяльні шляхи, що ними йдуть і мусять іти наші театри, щоб бути спроможними взяти участь у дійсно творчій і перебудовчій, широкій соціялістичній роботі нашого пролетарського суспільства.

Наш театр не дав таких, як література, виразних чітких і яскравих прикладів боротьби двох шляхів розвитку театральної культури. Там лише виявилися окремі тенденції.

Кажучи взагалі — ми маємо три головніших театральних напрямки: матеріялізм, реалізм, конструктивізм із певними переходами.

Я не буду спрощувати справи і вишукувати непосередню клясову базу під кожним цим театральним напрямком, але певні тенденції є й виявляються. Треба зазначити, що справжнього розгалуження цих художніх напрямків, тобто справжнього самопізнання співучасників нашого театрального процесу, на жаль, спостерігти не можна. Напівтьма і напівсвіт театральних напрямків ще керують на нашій сцені. Треба побажати, щоб наші театральні робітники, співучасники театрального фронту не боялися виходити на світ з практичними виявленнями своїх шляхів, щоб вони не чекали другого «пришествія Христа», або спеціяльних театральних часописів для виявлення своїх театральних позицій, а користувалися тими часописами, які є і які мають виходити. В них мусять визначатися наші художні напрямки і тут вони мають виявити свою художню й соціяльну фізіономію. На цьому шляху вони мусять знайти й дійсні шляхи, щоб знайти себе і себе визначити.

Зараз же треба визнати, що наші художні театральні сили в дійсності живуть минулим днем, не знайшли в собі сили, ні волі, ні свідомости, щоб поруч із переходом цілої країни на нове перебудовче життя і творчість, знайти на театральному терені ці нові шляхи. Наш молодий художній театр має вже свої досягнення, але має і свої молоді забобони, іноді навіть недоношені забобони наших театральних напрямків.

Головні хиби наших театрів, на мою думку, в сучасний момент полягають у тому, що всі вони давно перестали бути експериментальними. Вони були експериментальними в попередню добу, у відбудовчий період нашої країни. Але з переходом до перебудовчого періоду я не бачив цього театрального експерименталізму.

Візьмемо хоча б театр «Березіль», театр, що дав значні театральні вартості, що своїми експериментами значно просунув віз нашого українського театрального мистецтва вперед. Але чи в театрі «Березолі» за останні два, три роки був експериментальний дух. Так, був, була воля до нових шляхів, зрозуміло було й проявлення нового мистецтва. Так, але де? На драматичному полі? Ні. Це було шукання нових форм мистецтва — р е в ю. Це були спроби вийти за вузький, театральний зразок, що став уже каноном, до музкомедії, до ревю, до ґротеску, іноді навіть з виходом за рамки самого «Березоля». Згадаємо вихід березільців до «Веселого пролетаря» чи до «Теробмолу». Але в самому «Березолі», в самій театральній драматичній творчості, де є нове за останні два з половиною — три роки в «Березоля»? Я його не знаю; буду радий, коли будуть указувати. Те, що є нове, те, що було хороше, цінне, вартісне, було удосконаленням того, що раніше досягнено, але не вишукування нових форм і нових шляхів. Коли взяти соціяльний бік, так може навіть за останні два роки можна знайти не крок уперед, а деякі кроки назад. Я не кажу про те, що «Народній Малахій» в першій формульовці його, чомусь споріднився з «Березолем». Це може випадковість, це може брак нових театральних творів. Тому цього докору я «Березолеві» не роблю.

Але другий приклад. Я мав нагоду бачити одну й ту п'єсу два рази в «Березолі»: позаминулого сезону й минулого сезону. Кажу про п'єсу «Яблуневий полон». Хороша постановка, прекрасна гра, чудове в багатьох місцях художнє оформлення. Це характерні риси обох постановок. Але я порівняв дві постановки. В першій постановці, відповідно до самої п'єси, комісар у передостанній картині себе знов пізнає, він зрозумів, що попав у яблуневий полон поміщицького, ворожнечого впливу, він гордовито стоїть перед контррозвідчицею і говорить: «Стріляй». Яблуневий полон якось захопив військового комісара, але це був лише полон. І коли прийшли слушні часи, кінець життя й розрішення всіх життєвих проблем для нього, він себе знаходить, виривається з полону й говорить: «Стріляй». Так було позаминулого року. Цього року режисура цього комісара ставить перед контррозвідчицею на коліна, примушує цілувати руки і благати про життя з заявою, що більш ніколи його руки не будуть в крові. Це вже не яблуневий полон, це яблунева зрада. Для мене лише питання, хто тут зрадив.

Додана ще одна така характерна риса. В попередній постановці контррозвідчиця, звертаючись до представників радянського військового загону, говорить їм: «Куди ви дівали українську інтеліґенцію? Ви її «сотнями розстрілювали». Вона обурено говорить до ворога, якого захопила. Так було позаминулого сезону. А тепер ця контррозвідчиця від полоненого комісара повертається до публіки і кидає обвинувачення: «Куди ви дівали українську інтеліґенцію? Ви її сотнями розстрілювали». Це дійсно проґрес у постановці! Але на який бік, куди йшов цей проґрес? Чи це випадково, що в одній і тій же постановці «Яблуневого полону» прийшли таких дві зміни. Одна була випадковою, як кажуть театральною, «відсебятиною», але дві таких змін, що визначають соціяльну якість і значення цілого театрального показу, то як це пояснити? Тим паче, що получилось так, що позаминулого сезону контррозвідчиця в непосередній боротьбі 1919 року звертається з такими словами до свого ворога, а 1929 року режисура повернула цю контррозвідчицю лицем до глядача, який на 85% пролетарський, і такому пролетарському глядачеві кинула в обличчя політичне обвинувачення: «Куди ви дівали українську інтеліґенцію? Ви її сотнями розстрілювали». Це не лише поворот актора, а це поворот постановки, я побоююсь, як би це не було поворотом напрямку театру.

Що я маю право мати таке побоювання мені підкреслює такий випадок. Той самий «Народній Малахій», що його перша постановка була виявом соціяльного збочення на терені драматургійному з переходом на терен театральний, у другій переробці він узятий автором в іншому клясовому аспекті. Не буду розбирати, оскільки цілковито вдало, алеж спроба зроблена, і та заборона, що на постановку цієї п'єси була покладена суспільною думкою пролетарської кляси минулого року, тепер була знята. П'єсу знову поставив той же «Березіль» у Києві. Зі здивованням глибоким довідався я, що лише на останній генеральній репетиції, напередодні постановки, спостерегли, що всі важливіші зміни, що автор п'єси «Народній Малахій» зробив, режисура театру «Березоля» не прийняла, і спробувала поставити п'єсу в первісному вигляді, цебто за попередньою соціяльною ознакою. Зробили це без відома органів радвлади, що дала дозвіл на нову постановку нового «Народнього Малахія», і навіть без відома автора. Це означає, що розбіжність двох шляхів соціяльних, що з переходом до перебудовчого процесу стали перед цілою українською

культурою і що виявилися в галузі белетристики, публіцистики і драматургії, існує й стоїть перед театром. І це завдання треба собі поставити, треба робітникам театрального процесу перевести глибоку самокритику для того, щоб позбутися цієї загрози.

Основне питання, яке стоїть перед театром — це знайти свого глядача, щоб театр міг бути спроможним співпрацювати з новою пролетарською суспільністю, спроможним давати нові вартості, здатним підносити життєздатність і боєздатність робітничої кляси для створення нового комуністичного суспільства. З глибоким здивованням прочитав я, не знаю чи правильно формульовані слова одного з наших видатніших робітників театрального процесу тов. Курбаса на київському диспуті в справі постановки п'єси «Народнього Малахія», де він заявив, що в п'єсі Куліша він поцінює розрив шабльону з аґіткою, штампом, з етикеткою, що була властива минулій добі громадянської війни та не пасує ніяк нашому сьогодні, а далі додає: «Революційний театр є театр, що знаходить клясового супротивника серед своїх глядачів, що бореться з буржуазними рештками, психікою глядача, а не той, що з Харкова або Києва громить світову буржуазію; він є революційний тоді, коли він знайде оцю буржуазію, в психіці, в душі, в побуті тих, що сидять у глядачівській залі. Театр мусить вносити неспокій, мусить ставити дражливі питання, в цьому його громадська поступова роля.»* Я з суттю цієї формульовки згоден. Театр, що заспокоївся, театр, що замовчує, театр, що буде рівнятися по задній пролетаріяту, а не підносити його культурний рівень, той театр нереволюційний, нездатний буде бути за нове знаряддя пролетарської культури. Він мусить бути неспокійним, мусить бути бойовим, значить, пролетарським, великим, але Курбас додає так: «От чому, якщо встане цілковитий контакт із глядачем, то настане момент або закривати театр, або шукати нові шляхи»*. Я з цим не згоден, це невірно, або ліпше сказати це вірно, лише абстрактно, це вірно, лише тоді, коли не помічати нових шляхів українського пролетарського театру, коли не помічати того, що зараз змінилося, що арена для театру для непосередніх співучасників театрального процесу в соціяльному значенні, в психологічному, культурному значенні змінилася на 180 ступенів.

---

* «Література й мистецтво» — з 8. VI 1929, No. 20 (додаток до «Вістей ВУЦВК»).

Коли брати театрального глядача попередньої доби, то поруч із пролетаріятом, а іноді визнаючи цілу фізіономію глядачівської залі, засідав непман, міщанин, спеціяліст, службовець. Тоді проходила та боротьба між театром і глядачем. Театр, що пристосовувався до цих мас дрібної буржуазії, тоді треба було закривати, бо він або загнив, або мусів шукати нових шляхів, відходячи від цілковитого контакту із своїм глядачем. Так було в попередню добу. Коли ж тепер наше завдання, коли об'єктивне завдання театру є реконструкція театральної залі й завойовання залі для пролетаріяту, тепер ця думка абсолютно невірна і хибна. Тепер питання про цілковитий контакт між театром і глядачем, між організованим пролетаріятом і пролетарським театром, цей контакт мусить бути повний і цілковитий.

Тому може скластися розходження і розбіжність різного рівня клясової свідомости до художньої і мистецької якости тих чи інших творів боротьби клясового й групового, мистецького й усього пролетаріяту. Така боротьба точилась і точиться всередині пролетаріяту й далі точитиметься. Наше завдання є не підлабузнюватися до пролетаріяту, а піднести його культурний рівень. Ми ніколи не перемогли б громадянської війни, коли підлабузнювалися б до того рівня, в якому була маса. Ми представники пролетарської кляси, її аванґард, ми представники цілого пролетаріяту, а не окремих груп місцевих, тимчасових чи персональних інтересів і так само стоятимемо на терені мистецькому, ми мусимо відстоювати на театральному терені хороших кваліфікованих мистців, визнаючи їхню художню якість, а не пристосовуватися до них, підносячи культурний рівень окремих груп робітників пролетарської маси, підроблюючи художній процес до наявного рівня пролетарської маси, яка вона в тому чи іншому місці є. Така розбіжність між одними силами в єдиному театральному процесі й далі ще довго буде, але вона може бути різною.

Може статися так, що театральна заля вище культурного художнього театрального рівня, аніж сцена, і тоді питання боротьби з халтурою саме на цьому спирається. Може бути однак і навпаки, театр вищого рівня, аніж заля, тоді завдання театру, як представника цілого організованого пролетарського аванґарду, піднести культурний чи театральний рівень мас, визнаючи, як проблему теперішнього дня, теперішньої доби театральної творчости,

творчого процесу, що цілковите споріднення театру й глядача режисерові й акторові є гибель театрального процесу, і театр або загниє, або закриється, або мусить шукати нові шляхи. Виникає питання — які ж шляхи стоять перед театром? З одного боку інші, аніж споріднення з пролетарською масою, аніж споріднення на пролетарське підґрунтя цілковитого культурного театрального процесу, нові шляхи, а не ті шляхи, єдині шляхи, які ведуть червоноградськими шляхами, туди, куди летять Вальдшнепи.

Декілька слів хочу сказати про окремі галузі нашого загального театрального процесу і, передусім, про так званий, самодіяльний театр. Ніде немає більше фальшу, більше лицемір'я, як у цих словах, що часто-густо вживають театральні робітники. А наш театр «Березіль», Франка, Червонозаводський, Шевченківський це хіба не самодіяльний театр? А який же він, коли він не самодіяльний? Стара прірва між театром і дилетантством записана історією. З дилетантства, так би мовити, піднялися піонери українського театру, що торували шляхи цілого українського мистецтва. Старі, посивілі на театрах, досвідчені театральні робітники як на дилетантство дивилися на український театр у старі часи, на перших роках його народження; як на дилетантство дивилися також на наш новий театр у перші його роки після революції, аж поки цілий розвиток української культури, в тому числі театральної, не примусив усіх дійсно прийти до визнання досягнень нашої української театральної дійсности.

Дилетантська халтура — це предмет нашої боротьби, з нею треба боротися гостро. Завдання боротьби проти халтури в місцевих провінціяльних театрах і на клюбних сценах — війна халтурі, це чергове завдання нашого театру. Я гадаю, що ставити гасло про самодіяльний театр, якого діяльність відірвана та протиставлена нашому художньому театрові, не можна. Дійсність переборола всі забобони професіоналів театрального мистецтва і примусила наших кваліфікованих робітників, наприклад, Бортника з «Березоля» йти до «Веселого пролетаря», який виріс із самодіяльного клюбного театру. Та сама дійсність поставила питання про керівництво тов. Курбаса «Теробмолом», дійсність висуває організацію Донбасівського театру «Синьої Блюзи». Треба визначити твердо й одверто, що ми кепсько знаємо наші таланти. Треба визнати, що наш самодіяльний робітничий театр переріс своїм рівнем рівень нашої уваги до нього. Звідсіля завдання достатньої й глибокої уваги

від усіх передових чинників театрального процесу і всіх наших організацій до самодіяльного театру, до виявлення там уже назрілих талантів, до виявлення колективного доробку цих театральних колективів.

Декілька слів про легку кавалерію театрального мистецтва, про е с т р а д у, о п е р е т у і ц и р к. Естради у нас немає; цебто естрад у нас багато, але так вийшло, що всяка естрада поза межами нашої загальної уваги. Хто працює над естрадою? Естрада в пивній є, в літньому садочку є, де завгодно і як завгодно вона працює, ніхто не працює над підвищенням кваліфікації цієї галузі мистецтва найбільше масової і найбільше впливової на маси; найбільш елементарної і тому найбільше впливової на маси. Ніхто про це не турбується і це перед нами стоїть завданням.

Цирк у нас чужорідне тіло. Помешкання наше. Трупа приїжджає з Москви, керує нею управління державних цирків Наркомосу РСФРР. Спочатку помешкання було кепське. Вони працювали в кепських умовах, але із загальним підростанням нашої культури і поновленням нашої господарки цирки відновилися, поправилися, набирають собі жиру, розростаються, заробляють у Харкові 50.000 тис., у Києві 80.000 чистого прибутку на рік. У нас покищо немає жодного державного цирку. Питання про залучення цирку до нашого загального українського культурного процесу стоїть перед нами. Я у своїх розмовах з керівником російського Головмистецтва тов. Свідерським цю проблему поставив. Вони ставлять питанням перевести весь мовний репертуар цирку на українську мову, українізувати його. Це буде попередній крок у цій галузі.

Щодо оперети, — писали про неї, говорили про неї, виступали про неї. Я вже більше як 2 роки тому на з'їзді профспілки Робмис гостро й руба поставив питання про конечну потребу перейти на українську оперету в Харкові. Але це був «глас вопіющого в пустині». Два роки тому я поставив питання про перебудову матеріяльної бази нашого театрального мистецтва, про те, що у нас не театри, а сараї і склепи, що треба збудувати новий, столичний драматичний театр і нову столичну оперу. Я радію, що через два роки після того, як я підніс питання, місцеві харківські організації кінець-кінцем підхопили це гасло й хоча грошей не асиґнують на це, але, принаймні, ставлять питання про це. Зрозуміло, будинок ще не є культура, але це є матеріяльна база культури, і я всіляко вітаю хоч

трошки запізнілу ініціятиву місцевих товаришів у будуванні помешкання для наших театрів. Хоча я гадаю, що, насамперед, треба було б збудувати драматичний театр, бо кажуть, що цього року його вже закривали для ремонту, тому що він міг зовсім повалитися. Будують чи проєктують будувати оперовий театр, і це хороше. Новий будинок для столичної опери теж конче потрібний, тому я всіляко вітаю ініціятиву місцевих харківських організацій, бо я вже два роки тому поставив питання про це й двічі провів його в постановах: перший раз 1927 року в резолюції 10 з'їзду КП(б)У на мою доповідь про стан культурного будівництва на Україні, а другий раз — в резолюції 10-го з'їзду Рад України у травні цього року на мою доповідь про стан та перспективи культурного будівнитцва на Україні, в якій говориться про підведення матеріяльної бази під нашу культуру, зокрема під театральний процес. Ця ініціятива хороша. Українська драма й опера завоювали собі цілковите визнання в Харкові, тепер не те, що було 4-5 років тому, коли точилась боротьба тут у Харкові та в Одесі, чи треба організувати українську оперу, чи не краще залишити російську оперу, чи не краще триматися в оперовім процесі утраквізму: один день іде російська, а другий день — українська опера.

Коли казати про оперету, то, на жаль, і вона завоювала собі загальне визнання, кажу, на жаль, бо коли мене питають — чому немає української оперети, я говорю, тому що всі за українську оперету. Щоб не бути голословним, я дозволю собі із вчорашньої газети «Харьковский пролетарий» прочитати декілька слів із статті тов. М. Романовського: «Вопрос об организации украинской музкомедии».* Здається, фамілія Романовського мені знайома по старій моїй боротьбі у питанні боротьби двох культур, коли мені з тов. Романовським із «Харьковского пролетария» прийшлося мати справу за виявлення неправильного політичного його збочення в питанні української національної культури.

Так от і тов. Романовський заявляє, що він за українську оперету, і навіть досить гостро говорить у цій справі: «Вопрос об организации в Харькове театра украинской музкомедии является достаточно злободневным», — так починається стаття тов. М. Романовського. З радісною душею зустрів я ці слова. Преса має величезне значення. Справа театральної рецензії в пресі — це справа велика.

---

* «Харьковский пролетарий» No. 128 з 7.VI 1929 р.

Так, між іншим, коли казати про реконструкцію матеріяльної бази театру, то, водночас, треба поставити питання про реконструкцію театральної рецензії в нашій пресі. Тому, прочитавши ці перші рядки статті тов. М. Романовського, де визнається, що організація української музкомедії в Харкові є досить злободенне питання, я з радістю її зустрів і прочитав. Але далі йдуть слова:

> Несомненно, однако, что именно в реорганизации украинской музкомедии должны быть особенно тщательно учтены и взвешены все условия, средства и возможности.

Нічого собі засоби, це хороше, це цілковито приємно, а далі читаємо:

> Ибо новая музкомедия сразу должна пойти какими то новыми путями, решительно порвав с специфическими недостатками европейской и русской оперетты. Она (далі підкреслив Романовський) сразу должна зазвучать, заблистать по новому, одновременно оставаясь таким же веселым, живым, блещущим видом искусства отдыха, как ее «порочные» сестры. При создании, скажем, украинской оперы эта задача нового слова не стояла так остро. Тут она стоит крайне резко. Если начать украинскую музкомедию с украинизации «Баядерки», лучше вовсе се не начинать. Вот тут-то мы и встречаем ряд серьезных препятствий. Отмахнуться от этих препятствий, значит поставить новое и важное дело под угрозу дискредитации. Мы еще не имеем ни подходящего театра, словесного и музыкального, ни хотя бы начального кадра исполнителей, ни более или менее определившихся режиссерских людей.

Товариші, оперета — одне з важливіших знарядь театру і масового театрального впливу. До оперети йдуть такі широкі кола, що ми їх ще для театру не завоювали, що ми їх ще мусимо завоювати для театру. Оперета впливає на цілу низку життєвих боків людської натури, що через них впливати можна лише шляхом музикальної драми. Важливість і значення оперети ніяк не можна заперечувати. Глибоким лицемірством, фальшем, звучать ці слова про те, буцім то оперета сама по собі є дещо неприпустиме, ганебне, що не може стати за знаряддя пролетарського комуністичного впливу. Невірні, безпідставні і внутрішньо фальшиві й лицемірні ці слова. Невірні й фальшиві слова, буцім оперета така, навіть, яка вона є, є ворожа, фальшива

і шкідлива для нашої культури. Коли оперета була б такою, її треба було б зачинити незалежно від того, якою мовою вона ведеться. Безперечно, серед нас рівень художньої і клясової свідомости різний. Але коли оперета шкідлива сама по собі, коли теперішній її репертуар шкідливий, то він шкідливий незалежно від того, якою мовою виставляється оперета. Я не знав, що оперета «Баядерка» написана російською мовою, і навіть ніхто мені цього не доведе. Оперета однаковісінька російською чи українською мовою.

Справа не в тому, що тут є бажання, щоб українська оперета була ліпшою, що треба взагалі поліпшити оперету. Кожний з нас це скаже. Треба, щоб не лише стара, а й нова оперета була співгучна новій культурі, щоб вона відповідала культурним потребам нового глядача. Але справа в тому, що це ставиться не лише, як вимога для дальшої роботи; це ставиться як умова для існування української оперети. Російська оперета може існувати така, яка є. Але коли ставиться питання про українську музикальну драму, то вимагається, щоб попередньо підготовити репертуар, новий акторський склад, нове театральне приміщення, нові режисерські сили і т. інш., бо інакше тов. Романовський заздалегідь обіцяє, що це буде дискредитовано — з його допомогою, — бо він сам говорить, що справа не в українізації оперети, а в новій опереті, в такій, якої ще немає. Зараз є багато таких прихильників української муздрами, що говорять — ми за українську оперету, але, лише в тому разі, лише з тою умовою, коли спочатку буде складений новий репертуар, а покищо нехай побуде така оперета, яка є.

Минулого року тут прокотилася ціла хвиля диспутів, статтів тощо у справі оперети. Я не беру саме ідею цих диспутів, цих кампаній, в ній було багато хорошого. Я беру всю цю кампанію в цілому. В тому разі, коли так брати, то крім питання боротьби з нездоровими проявами, що є в опереточному мистецтві, крім бажання знайти нові шляхи, новий репертуар, в цьому процесі були також і спроби від деяких осіб, спроби такого характеру, щоб заздалегідь попередити питання про український репертуар. Це цілковито виявилось у статті Романовського, який говорить, що нове діло української оперети, само собою зрозуміло, досить злободенне, але треба не українізувати окремо, а скласти цілковито новий репертуар, новий український оригінальний репертуар. Жодна культура не буду-

валась на цілковито нових зразках. Нам треба позичати в інших культур, насамперед, зрозуміло, в культур радянських з походження.

Так само, як дехто говорив про оперету, пробували також говорити про оперу, що не треба її українізувати. Як можна українізувати «Фавст», цю фальшиву італійську чи французьку тривіяльщину? Треба нову українську оперу, а тоді варто українізувати оперу. Дехто так говорив раніше про оперу, так дехто і тепер говорить про оперету. Оці настрої, опір українізації оперети виявляються, само собою зрозуміло, не наявно, не непосередньо, а через таких товаришів, як Романовський, що буцім то ставлять вимогу організації цілковито нового українського репертуару для оперети. Віддаємо пошану тов. Курбасові за ці спроби, що він провів у «Березолі» зі своїми деякими постановками, що приготовив деякі кадри, деякий репертуар. Дещо було і в театрі Франка. Віддаємо честь і пошану цим нашим робітниками, але «ліпше» завжди ворог «хорошого». І не треба допомогати тим, хто складає фактичний опір організації української оперети, хоч на словах усіляко висловлюється «за», але, з-за умов вимагає нової, ориґінальної оперети.

Я за українізацію оперети, я за те, щоб ті оперети, які є, українізувати. Але треба додавати нового, очистити від кепського, виправляти. Лише в боротьбі, в роботі твориться новий український репертуар, а не словами, побажаннями, якими засмічені наші шляхи, які перешкоджують нашому культурному розвиткові.

Два слова про театральну критику. Театральні часописи мусять бути, навіть мусять бути два часописи: один для широкого масового глядача і співучасника театрального процесу (наш «Сільський театр» був трошки не таким як слід, у нього були хиби і їх треба виправити), а крім цього треба другий новий часопис. Зараз майже цілком організований новий часопис «Радянський театр». Це важка справа. Чому? Тому, що важливіші принципові питання реконструктивної доби нашого театру деякі зовсім не поставлені, а деякі ще не усвідомлені широко нашими співучасниками театрального процесу тому, що зараз ще стоїть і має бути боротьба за шляхи нашого театру за часи реконструктивного періоду. Ці шляхи не виявлені, не визначені, іноді не поставлені, або напівпоставлені і в нашому театрі, і в нашій театральній критиці.

Коли наш театр молодий та новий, то наша театральна

пролетарська критика в ембріональному стані, а то ще навіть не народилась: я не гадаю, щоб спочатку було слово чи катедра критики при Українському інституті марксизму-ленінізму. Спочатку була дія, спочатку була організація принципового, витриманого, марксистського, художнього місцевого часопису. Широкою співпрацею з усіма видатними активними чинниками нашого театрального процесу сьогоднішнього трикутника: режисера, актора і глядача та широким зв'язком з органами нашої преси від спеціяльного журналу до стінгазети включно. Я виявляв, як цікавилися наші театри стінгазетами заводськими, як цікавились стінні газети нашими театрами. З обох боків кепсько, з обох боків лише поодинокі приклади справжньої роботи. Це питання треба поставити, треба організувати. Недостатньо лише вести організованого глядача — робітника до театральної залі, треба організувати його театральну думку. До цього дійдемо не лише улаштовуючи театральні диспути на заводах із розглядом, тим чи іншим заводом, тих чи інших постановок. Не лише участю робітників в художній театральній раді, а також широкою організацією театральної робітничої рецензії в наших стінних заводських газетах і дійсним усвідомленням наших театральних робітників у цій робітничій газеті! Треба сказати, що наша газетна рецензія в багатьох місцях ще носить на собі відбиток старого дореволюційного театрального рецензента. І тому можна побажати, щоб як мога скорше, з усіма силами й енерґією, відірвати з нашої театральної рецензії всілякий відтінок залишку старої дореволюційної театральної рецензії. А цього можна досягти лише роботою над організацією кадрів театральних рецензентів із нових елементів, з нових співучасників театрального процесу, з цілого сучасного театрального трикутника — режисера, актора і глядача — всіх його формацій. Питання театральної рецензії, стінгазети під цим поглядом придає нового завдання; значить, лише там знайдемо нові кадри, що з них виростуть можливо не так скоро, але виростуть нові театральні рецензенти, поруч із тими рецензентами, які виростають із широких кіл загальноукраїнського культурного процесу.

Закінчую гаслом, основним гаслом, що його виголосили для сучасного реконструктивного періоду комуністична партія і Рад. уряд, що і перед нами стоїть на театральному терені — пляновість, підвищення якости нашої продукції і зниження собівартости нашої продукції.

Наші тисячі співробітників театрального процесу живуть забобонами собезівських тенденцій і концепцій: будуй як визнаєш за потрібне, а там хай Наркомосвіта з держкоштів покриває додаткові дефіцити. Ця практика глибоко протирічна основному гаслу сучасности — зниженню собівартости нашої продукції.

Отже, нові шляхи для театральної роботи визначаються театральним трикутником з основною його базою пролетарським-організованим глядачем. Зниження собівартости продукції і підвищення якости театральної продукції, з поглибленим пляновим підходом до цієї роботи, з охватом цією роботою не лише культурніших центрів, а й глибинних глядачів робітничих центрів, районних центрів, тощо. Це завдання стоїть перед нами. Я певен у тому, що так і по інших теренах українського культурного процесу, як і на терені театральному, наші робітники театральної культури знайдуть в собі сили свідомости, хисту, волі, щоб і на цьому терені провести перелом, найти нові шляхи й дати на театральному терені нашому пролетарському глядачеві нове в його великій, перебудовчій, соціялістичній роботі.

ЮРА: Народній комісар освіти у своїм вступнім широкім слові глибоко схарактеризував усі моменти нашого культурного будівництва і зокрема нашу театральну дійсність. На деяких моментах, які зараз набирають колосального значення, можна сказати епохального значення, він зробив певний акцент, певне підкреслення і таким чином дав, так би мовити, директиву вже іншим органам, яким це належить, деталізувати справу і дати певну установку для нашої дальшої роботи.

На одному з цих моментів я хотів би спинити трохи вашу увагу; а саме на моменті, який забирає зараз найбільше нашої уваги, на одному з учасників трикутника — на пролетарському глядачеві. Про це дуже багато говорилося. На цьому робився вже великий наголос і здавалось би, що завідувач Головмистецтва мусів цю справу у своїй доповіді розшифрувати, розкрити і дати нам, робітникам театру, певну зарядку для нашої роботи. І саме цей головний момент наш зав. Головмистецтва обійшов. Про створення нашого пролетарського глядача жодної директиви він не дав; проте в цій справі Головмистецтво мало не абиякий матеріял, хоч би з досвіду театру ім. Франка.

Я хотів би спинити вашу увагу на тому знаменному факті, що за 5 місяців театр ім. Франка дав 146 вистав і пропустив 151 тисячу 613 глядачів. З цієї загальної кількости 146 вистав 98 — було цілевих вистав для пролетарського глядача. Ці 98 вистав складають собою 70% загальної нашої продукції, що ми викинули за зимовий сезон. Із 151.000 пройшло через закриті вистави, через робітничі каси 148.000 чол., цебто, тільки 3000 глядачів припадає на випадкового глядача, 3.000 із 151.000. Цифра знаменна, цифра, яка багато дечого вчить, цифра, над якою треба задуматись і яку треба розробити, цифра яка вказує на те, яка система нам потрібна, яких заходів нам треба вжити в справі притягнення робітничого глядача до театру (Голос з місця: «Перевести театр до Харкова»).

Якими шляхами театр Івана Франка дійшов до такої високої цифри відвідування робітничим глядачем? — Він робив це, не спрощуючи свою продукцію, як дехто хотів таким способом кваліфікувати нашу роботу, а способом великих бесід, способом конференцій і відвідування на заводах робітників цілими групами, цілим акторським штабом.

Між іншим, при театрі ім. Франка організовано штаб акторів з 35-ти чоловіка, що розбивається на декілька груп, і в один день ми можемо зробити 4 або 5 виїздів на заводи. У нас зроблено декілька конференцій, багато доповідей, переведено кампанію до перевиборів рад, зроблено декілька диспутів, і ось в наслідок такої роботи ми маємо в цьому сезоні таке відвідування театру ім. Франка в Києві.

Нарешті, в самому виробництві, всередині театру ім. Франка звернуто велику увагу на виробничі комісії і на організацію художніх рад. Художні ради беруть в житті театру ім. Франка велику участь. Вони входять цілковито в усе життя театру. Ні одна п'єса, ні одна генералка не проходить без участи художньої ради.

І ось в наслідок такої роботи ми маємо таку картину, таку цифру відвідування робітниками театру ім. Франка.

Мені здається, що зав. Головмистецтва мусів би на цьому зупинитися, бо на цьому робиться головний акцент, це наша програма, це наша перспектива. Може ми деякі хиби робимо в цій справі, може не таким способом робимо, може ми помиляємося, — треба нам дати певні директиви. Але про це не сказано нічого.

Далі я хочу сказати про деякі неув'язки, що виникають знову з доповіді зав. Головмистецтва в справі репертуарній.

Говорячи про репертуар, тов. Петренко робив акцент на репертуарі театру ім. Франка, що нібито тільки в театрі Франка справа стоїть з українським репертуаром негаразд. Навіть сказано так, що театр ім. Франка поставив «Мину Мазайла» в порядку корективи в кінці сезону.

Як це так — в порядку корективи. — А по інших театрах — не в кінці сезону поставлено. Тов. Петренко знає, чому в театрі Франка і в інших театрах «Мину Мазайла» поставлено тільки при кінці сезону. — Адже йому відомо, що автор п'єси тов. Куліш поставив умову, що ми можемо ставити «Мину Мазайла» лише після того, як її поставить «Березіль». Нащо ж говорити, що театр Франка поставив «Мазайла» тільки в порядку корективи. Оце є той акцент, який можна аспектувати в небажаний спосіб. Звичайно, що українського ориґінального репертуару замало, про це ми всі знаємо; він є, але в недостатній кількості. Нам можуть закинути, сказати: «Стривайте, адже тов. Петренко каже, що 78 п'єс (українських) дозволено, значить — репертуар є. Це все так, але ближче ознайомлення з цією продукцією показало, що всі ці п'єси своєю художньою якістю не дорівнюються тим вимогам, які ставить на сьогодні глядач нашим державним українським театрам. Отже, брак українського репертуару, це не є випадкове явище в театрі Франка, таке явище є скрізь».

В інших театрах поставили «Княжну Вікторію», і ми знаємо, яку долю мала ця постанова. Ви закидаєте, що театри нічого не роблять у цій справі. Очевидячки, такий закид треба зробити в першу чергу Головмистецтву собі. Ми винні в однаковій мірі і треба загальним зусиллям щось зробити, щоб іжзити цю репертуарну кризу.

Я гадаю, що коли вжити певних заходів, ми цю кризу в найближчі часи зліквідуємо.

Ще хотілось би мені трохи звернути вашу увагу на моменти формальних установок, формальних засад, в яких зараз перебувають наші театри. Розгорнення процесу культурної революції ставить перед нами широкі вимоги чіткости і ясности в нашій роботі. Між іншим і тов. Скрипник і тов. Петренко робили наголоси на те, що в деяких театрах не зовсім чітка ідеологічна і формальна установка, бо деякі театри плентаються в розумінні «умовного» «монументального» і навіть «плякатного реалізму», а «по суті роблять те, що їм хочеться».

Я вважаю, що в театрі ім. Франка стиль його роботи, його політично-громадське настановлення яскраво вияви-

лось, а тому і вважаю за потрібне зараз здеклярувати ті позиції, на яких театр Франка провадить свою роботу. Гадаю, що будемо й надалі провадити свою роботу на тих самих засадах, доки в порядку свого росту не перейдемо до інших форм.

Отже, дозвольте мені зачитати основні тези нашої програмової роботи, щоб уникнути кривотолків, що снуються навколо театру ім. Франка.

(Зачитує деклярацію):

1. Якщо два роки тому (до моменту театральної партнаради в травні 27 року, коли культурна революція ставилась на порядок денний) перед українським радянським театром було поставлене основне завдання соціяльної реконструкції, тобто про зміну соціяльної природи театру в бік пролетарський, соціялістичний, — то зразу, коли ми щільно підійшли до конкретної реалізації п'ятирічного пляну соціялістичного будівництва, соціялістичної перебудови всього нашого народнього господарства та культури, це основне завдання соціялістичної реконструкції радянського українського театру в свою чергу набирає конкретніших окреслень у розумінні вже не загального деклярування, а реального перетворення в життя.

2. Реалізація п'ятирічки соціялістичного будівництва неможлива без внутрішнього піднесення та творчої енерґії найширших трудящих мас. Щоб здійснити п'ятирічний плян, потрібна небувала мобілізація активности, свідомости і організованости мас. Театр, що в руках пролетаріяту є могутня зброя перевиховання широких мас, повинен відіграти величезну ролю в цій великій будівничій роботі: дати відповідь на проблеми сучасности, припасувати ідеї соціялістичного будівництва, організувати нову психіку й побут широких мас будівничих соціялізму, збудувати їхню активність і творчий ентузіязм. Коли пролетаріят шляхом найбільших зусиль і напруження своєї волі, ведучи за собою незаможницько-середняцьку масу села, перебудовує країну на соціялістичних засадах, творить нове суспільство, — театр не може бути радянсько-пролетарським, якщо він не пройметься ентузіязмом нашої доби, якщо він усім своїм єством не зрозуміє історичної ролі пролетаріяту і не віддасть свідомо і без найменших вагань усієї своєї роботи на службу соціялістичної революції.

3. Складність процесу розгортання соціялістичного будівництва зв'язана з рішучим наступом на капіталістичні

елементи в нашій українській радянській республіці, цей наступ призводить до того, що ці елементи чинять йому відчайдушний опір, користуючись із найрізноманітніших способів боротьби проти нас.

Ця клясова боротьба відбивається й на театрі. Всяким способам буржуазних та дрібно-буржуазних впливів на театр треба дати гостру відсіч шляхом найбільшого сприяння зросту творчих сил театру, скерованих на утворення мистецької продукції, що відповідають устремлінням пролетаріяту та його боротьбі і сприяють соціялістичній перебудові суспільства.

4. Складність цього процесу в нас на Україні поглиблюється ще й тим, що силою соціяльно-економічних причин, в дореволюційний час, український пролетаріят значною мірою був зрусифікований, і лише після Жовтня, дякуючи правильному запровадженню в життя партією ленінської національної політики, зміг узятись до опанування української культури. Зараз, коли серед українського пролетаріяту широко розгортається соціялістичне змагання і на фронті культурної революції, яка свідчить про те, що пролетаріят України свідомо й активно ставиться до розвитку української культури, — роля українського театру набирає виключного епохального значення.

Перед українським пролетарським театром постає величезне завдання найкращим способом допомогти українському пролетаріятові стати за гегемона на всіх ділянках будівництва української культури національної своєю формою і пролетарської своїм змістом.

5. Соціялістичну реконструкцію театру можна буде здійснити тільки при найактивнішій участі самих робітників театру, при піднятті їхньої політичної свідомости й активности. Зараз усю роботу театру треба пристосувати до соціялістичного змагання. Робітники театру повинні також взяти активну участь на фронті соціялістичного змагання. Це визначає: посилення поруч із індустріяльними спілками відповідальности за стан і зріст свого виробництва, боротьба з порушенням трудової дисципліни, підвищення продукційности праці, зменшення собівартости художньої продукції поруч із максимальним підвищенням якости, боротьба з відсталими настроями, максимальне розвинення громадськости і самокритики в театрі, перевиховання його робітників у напрямку вимог соціялістичної реконструкції, а поруч із перевихованням — самоочищення театру від елементів, що не піддаються перевихованню,

ворожих будівництву соціялізму. Поруч із цим мусить посилитись загальна раціоналізаторська праця театрального виробництва та його керівничих органів.

Більша чіткість та гнучкість художньо-виробничих програм, неухильне суворо-плянове виконання їх, усунення зайвих видатків, знищення будь-якої тяганини та бюрократизму у повсякденній праці — ось ті величезні завдання, що стоять сьогодні перед театральним виробництвом.

6. Переходячи конкретніше до завдання театру, ми здибуємось, насамперед, із проблемою тематики і стилю, що про них і мусимо подати свої зауваження.

З погляду тематичного театр мусить оформлювати соціяльну практику нашої епохи по лінії центральних проблем і ідей її. Центральні ідеї і проблеми епохи: 1) творення нової клясової людини в оточенні виробничому і побутовому, 2) виявлення і формування на театрі основних тенденцій соціяльного розвитку епохи: соціяльний героїзм, колективістичний світогляд, клясова воля, діялектично-матеріялістична філософія, нові форми громадської моралі, соціялістичне змагання, трудова дисципліна і культурна праця.

Ці всі тенденції, як конкретні громадські явища в робітничому побуті, на виробництві, на селі, в галузі боротьби за культурну революцію оформлюється не статично, не ізольовано, а напружено, активно в напрямку творення нової дійсности, здорової ідеалізації її. В цьому революційна роля пролетарської театральної ідеології. Проблему тематики в такому маштабі театр тільки тоді розв'яже, коли наша драматургія усвідомить її і стане на шлях драматургічно-художньої реалізації.

7. Переходячи до проблем стилю, мусимо зазначити, що наш революційний пролетарський театр у своїх стильових шуканнях мусить, поперше, об'єктувати в синтетично-художніх образах нашу соціяльну дійсність. Подруге, об'єктизація дійсности мусить відбуватися не за принципом статичного показування, не за методами натуралістичного витворення, а динамічно. Динамічність перша і найголовніша художня функція стилю, вона органічно мусить включати в себе діялектику соціяльних образів, явищ, процесів узагалі — діялектику центральних соціяльних комплексів нашої епохи. Друга і також колосальної ваги функція стилю пролетарського театру — суто соціяльна.

Вона полягає в тому, що стиль мусить стверджувати дійсність, як вищу соціяльну формацію, як вищу соціяльну культуру. Ця функція неминуче передбачає знову ж таки не натуралістичне витворення дійсности, а активну організацію її, творення її, ідеалізацію у повній згоді з основними тенденціями соціяльного розвитку пролетарського суспільства, стимулювання соціяльного поступу цієї дійсности. Інакше кажучи, стиль пролетарського театру повинен прагнути такої художньої культури й сили, коли він буде впливати на базу. Теоретично такий стиль можна визначити як монументальний пролетарський реалізм, що його театр ім. Франка і запроваджує зараз у життя.

Пролетарський театр у своєму ставленні і зростанні художньо-тематичному щодо жанрів мусить витворювати такі основні три жанрові типи: театр соціяльної героїки, соціяльної побутової драми і соціяльної побутової комедії. Між цими, так би мовити, великими жанрами, можливі різні жанрові розгалуження, модуляції і відтінки.

Найголовніша перешкода зросту українського пролетарського театру є брак високоякісного ориґінального репертуару. В той час, як література українська в галузі белетристики має значний доробок, в галузі драматургічній ми маємо, за дуже невеликим винятком, майже повну відсутність продукції. Очевидно, що такий стан довго не зможе продовжуватись. Головмистецтво мусить взятися за цю справу. Потрібні, очевидно, певні стимули матеріяльного та політично-організаційного порядку, що їх самі театри у своїй більшості розв'язати не мають змоги.

При відповідних заходах Головмистецтва, скерованих на стимулювання розвитку української драматургії, театри від себе повинні зробити все, що в їхніх силах можливе, щоб притягти українських пролетарських письменників до органічної праці в театрі. Разом із тим українські письменники мусять прийти на допомогу театрові і взяти органічну повсякденну участь в його будівництві.

Тільки в консолідації і дружнім співробітництві всіх творчих сил українського пролетарського театру і в його найтіснішому єднанні з українськими пролетарськими письменниками — запорука дальшого розвитку українського пролетарського театру та успішного виконання ним усіх тих величезних завдань, що покладені на нього соціялістичним будівництвом.

КУРБАС: Товариші, як ми знаємо з практики попереднього диспуту, театральні диспути конкретних наслідків у справах, що їх зачіпається, ніколи не мають. Уже зараз, на другий день цього диспуту, ми можемо констатувати, що цей диспут не тільки не дасть ніяких наслідків у практиці нашої театральної політики, нашої творчої роботи, але він не дасть також просто і тих наслідків, які він міг би мати, як проста трибуна, як облегшений журнал, як театральна газета, словом, як трибуна, з якої можна було б розгорнути широку дискусію з самих принципіяльних болючих питань нашої театральної роботи і театральної культури. Ми вже зараз можемо сказати, що цей диспут цього не досягне, а не досягне він цього, поперше, через те, що оті товариші режисери і товариші громадяни, які є у цій залі, у звичайній позадиспутній обстанові досить яскраво і досить, значить, болюче вміють говорити і діяти, включно до заміни ґастроль рейдами, а тут вони пішли на таку виключну стриманість і делікатність у болючих наших питаннях. Оця ваша тактика звела ситуацію на цьому диспуті до того, що мені, наприклад, висловлюватися зараз з приводу практики і настановлення роботи інших театрів просто незручно. Що я буду лаяти її і сперечатися з ними, коли фактично вони виступали вже і за винятком «декляpацій» нічого, власне кажучи, не сказали. Все, про що вони говорили — це балачки на дрібні теми, яких мільйони в театральному житті, яких можна тисяч зо дві добавити до тих, які тут були зачеплені. За винятком дріб'язку вони нічого не дали, ніякого матеріялу, щоб можна розгорнути справжній диспут. Подруге, сама постановка питання в організації диспуту до того фальшива в основному, що унеможливила, як ми бачимо, зараз конче потрібну і для Країни корисну широку фундаментальну дискусію. Ми два роки не балакали, стільки ж років не писали, за те ви, товариші, балакаєте, балакаєте весь час відколи «Березіль» у Харкові. Більшість незадоволена нами, більшість ненавидить нас і я гордий з цього. (Запитання з місць: «Кого нас?», «Хто ненавидить?», «Кого ненавидить?»). «Березіль». (Голос з місця: «Хто ненавидить?»). Хто нас ненавидить? Це не було в пляні того, що я мав сказати. Так от перший ви, товаришу (вказує на когось із присутніх), що запитуєте, перший ви ненавидите.

Перший ви, той, хто фальшує стенограми диспуту в Києві. Хто замазує ті місця, де робітництво позитивно про нас відзивається, хто замазує промови, аби перевернути

ефект диспуту. Хто друкує це справоздання сьогодні, щоб створити відповідну атмосферу. Оці товариші і доводять, що ними руководять до нас ворожі почуття, які можна назвати тільки одним словом — зненависть. Я кажу, що я гордий із цього через те, що це не дасть нам спати, через те, що це підтверджує те, що ми на правильному шляху, що ми справді будуємо, а не просто плентаємося у хвості революції.

І от, товариші, якраз цей момент цієї фальшивої організації сьогоднішнього диспуту має дуже глибокі коріння, його коріння є в одній основній помилці у політиці Наркомосу, на яку то от, по-моєму, насамперед, слід сьогодні звернути вашу увагу, і перш за все увагу нашого Народнього комісара освіти Миколи Олексійовича Скрипника. Через те, що Микола Олексійович навантажений, може, занадто великими відповідальними роботами і завданнями, які не дозволяють йому, може, навіть просто підібрати собі відповідний штат людей, які б йому всі матеріяли давали у відповіднім правильнім освітленні. Ніхто, товариші, не має права сумніватися, що я Миколу Олексійовича так же глибоко поважаю, як і ви всі. Ніхто, товариші, не має права сумніватися що я так же, як і ви всі, йому не хочу зробити ніякої прикрости. Але тільки сьогодні, тільки цей вечір, я маю першу нагоду за довгий час, коли можу поговорити, будучи переконаним, що Микола Олексійович поділяє думку Леніна про те, що краще «один непослушный, но умный, чем двадцать послушных дураков». Я примушений все ж таки критикувати театральну політику Наркомосу.

Так от у чому полягає ця помилка Наркомосу. Помилка, на мій погляд, полягає в тому, що нас тут закликали на диспут, на якому Народній комісар освіти робить вступну промову, просто певний вступ, а далі нам дають бюрократичні цифри. От нам дають начебто відчит певних досягнень у роботі Наркомосу. Коли ми запрошені не як гості чи як критики цієї політики, то треба, щоб не тільки урядові особи були в числі доповідачів, а щоб у числі доповідачів була й активна маса робітників театральної справи.

І мені здається такий маленький, але по суті і на практиці дуже глибокий відтінок певного формального ставлення до нас, працівників театрів, є і в політиці НКО. Коли бачимо, наприклад, що в Москві в Головмистецтві є колеґія з представників різних напрямків мистецтва, де є постійний контакт (тов. Петренко з місця: «Нема й не було, а

може буде»). У всякому разі зовсім певно, що організується така колеґія з представників усіх мистецьких угруповань і фахів, щоб керівничі органи не втрачали зв'язку з робітниками мистецтва. Поскільки справа мистецької культури виключно складна і її не можна розв'язувати в кабінеті. У нас це робиться наказами, дуже мало цікавлячись, так би мовити, життєвим відгуком у середовищі тих, що безпосередньо працюють на театрфронті. І це безперечно є основна хиба. Коли М. О. два роки тому обіймав цей пост, то на зборах Робмису він сказав промову, в якій характеризував майбутній шлях своєї роботи і в якій висловлював надзвичайно цінні, надзвичайно потрібні, глибоко продумані думки й тези. І дійсно, коли б М. О. вдалося послідовно довести ці тези до кінця, то багато дечого з того, що сьогодні говорилося про наші недоліки, не було б сказано. Це перш за все тези про те, що крім капітальних завдань, які він собі ставив по лінії спільній і для інших ділянок життя, а не тільки спеціяльно для театру, крім цих капітальних завдань, він ставив, поперше, таке завдання — збільшення кількости укртеатрів до норми відсотка, що його має укрнаселення на Україні. Факт був такий, що 2 роки тому ми мали 24% українських театрів по всій Україні. Зараз ми маємо величезні досягнення, ми маємо колосальний крок уперед.

Ми маємо зараз, як каже тов. Петренко, 76% з держтеатрами, а в загальному 44%. Це колосальне досягнення, це значить, що там, де М. О. має можливість підписом і натиском своєї волі, нікого не питаючись, зробити так, як він бажає за своїм власним пляном, там колосальний крок уперед. Ми подвоїли за 2 роки ці наші оперативні одиниці.

Друга теза говорить про якість роботи театру, про боротьбу з халтурою, про боротьбу з низьким рівнем нашої культури театру, про піднесення його, про все те, що вміщується в слові «якість». Алеж тут, у цьому моменті за винятком того, що М. О. не тільки здеклярував, але часто й на це натискував, навіть у приватних розмовах, що не треба розгортати занадто великої кількости, треба вміти погодити максимум добірної якости вистав з мінімумом потрібної кількости. За винятком цього ми маємо в політиці НКО цілу низку проривів. Це, перш за все, на мій погляд, не продискутоване питання про те, що треба раніш насаджувати: чи міцний центр, чи всяку і кожну периферію. Непродискутованість, невирішеність цього питання і є причина цього, що ми можемо, піднявши утроє чи вдесятеро

нашу енерґію, даремно витрачати свої сили у здобуванні якости. Ми діставали завжди дуже маленький ефект через те, що в нас немає міцного культурного театрального центру — і тому ні в центрі, а тим більше на периферії ніякої якости ніколи не вийде. Не можна культуру театральну як і всяку культуру розвивати, коли вона не розвинена, перш за все, у постійному злагодженні, взаємодіянні всіх своїх чинників. Не може вона вирости у величину, достойну такого великого терену, як Україна, коли в центрі ці якраз поодинокі осередки культури театральної не будуть існувати в достатній кількості. Це взагалі якась у нас незрозуміла тенденція розпилености, це невиявлення в даному питанні певної ясної, твердої установки. Непродуманість, непродискутована, неусталена установка, і тому хід по лінії найменшого опору. Місця вимагають і вимагають дуже; місцям дається відповідь, але основне питання, питання створення міцного центру випадає. Через що «Березіль» ставив «Алло на хвилі», ставив «Мікадо»? Чому я не можу говорити зараз про стиль «Березоля», чому, через що «Березіль» не може на якійсь основній ділянці роботи спеціялізуватися, а лише спеціялізацією можна добитися справжнього досягнення, яке можна вважати за цінність навіть експертного характеру, тому, через те, що «Березіль» мусить розкидатися на всі боки. Драматичний театр, як і театр взагалі, такий чутливий нерв настрою і буття, свого оточення, він так реаґує в творчій роботі, складанні плянів, у підборі репертуару тощо, реаґує на потребу публіки та моменту, в пляні нашої боротьби суспільної, що не маючи на місці, тут у Харкові, свого театру сатири, своєї оперети, свого театру репертуарного, чисто репертуарного, який би показав і демонстрував драм. літературу, не маючи таких театрів, намагається мимо волі, і мусить намагатися, знаходити відповідь на ці потреби в своїй роботі. Звичайно, що це розбиває сили, це розбиває зосередженість і це не дає вирости театрові.

Адже ви знаєте, т.т., яку колосальну революцію у всесоюзному маштабі недавно пробив театр Мейєрхольда, він зробив це, майже не виїжджаючи з Москви, виїжджаючи літом лише на невеличкі ґастролі. Він зробив таку революцію для РСФРР, і ця революція докотилася може пізніше до наших сільських гуртків, клюбів і наших театрів провінції. Але для цього треба було згущеної атмосфери навколо нього, спеціяльного загострення проблематики моменту та зосередження всіх спеціялістів від ділянок, що

стикаються з театром, треба було центр для тої самої провінції в розумінні напрямку роботи, в розумінні Жовтня в театрі. Він зробив значно більше одним сильним міцним ударом, який зрушив в основному всі традиції, аніж зробили б 20 інших театрів за якимсь маленьким винаходом театральної реформи, працюючи на провінції.

Факт, що наша держава у величезній мірі централізована. Може, якнебудь малі одиниці можуть працювати в децентралізованій обстановці, але наша держава виключно централізована і в цьому наша безперечна сила.

Та з цього треба обов'язково зробити певний висновок і для театральної культури. Це питання браку міцного центру безперечно мусить відбиватися на якості.

Далі, питання із студіями. Питання, за яке йде боротьба два роки в «Березолі». «Березіль» б'ється два роки за можливість мати при своєму театрі студію, в якій він міг би виховувати молодняк театру. Тов. Скрипник тільки не звертає уваги на те, що крім того, що плян нашого театрального будівництва щороку вироблюється в Наркомосі, крім того, що йде стихійне творення театрів на місцях, місця самі утворюють свої колективи, набираючи сили туди звідки попало. І от, коли говорити про якість, то не треба забувати, що наші театральні ВИШі випускають в рік тільки 10-15 студентів, а колективів тільки за два останні роки склалося 20. Ми маємо 42 округи і кожна округа логічно і безперечно буде прагнути до того, щоб мати свій театральний колектив. Крім того, у нас ще є містечка з такою кількістю мешканців, яка в Німеччині дає змогу мати свою оперу. Особливо це стосується Донбасу, де ми маємо велике скупчення населення. Звідки ж рекрутувати всю цю якість акторської братії та режисерів? З аматорських гуртків без ніякої культури, без ніякої підготовки? Вони наповнюють робітничо-селянські театри, вони становлять головну основну масу нашої театральної культури. Вони є наші низи, які нас не будуть пускати вище свого рівня, за законом взаємодіяння. Від них не можна одбитися. Це ж знижує всю якість нашої театральної культури, всю якість нашої роботи.

Таким чином, провінція часто дає замість хорошого театру паршивий аматорський театр. Студія це крапля в морі, але я маю переконання, що в наших ВИШах, узагалі художніх ВИШах, відірваних від виробництва, ніколи не може бути поставлено питання виховання так, як на виробнитцві. Конкретний досвід за останні два роки, коли одна

кляса студії існує при «Березолі», неформально існує, а фактично, просто як співробітники театру, оці тільки два роки нашої практики мене переконали ще більш у цьому. З цим погоджуються і видатні педагоги, що тільки при виробництві можна виховати справді міцних хороших працівників. Коли я говорив про студію, коли ми її закладали, я думав про те, що одна-дві кляси з них складуть, може, «Березіль No. 2», але дальші кляси, які ми зможемо випускати при правильній постановці роботи, при певній, хоч би мінімальній допомозі з боку, ці випуски в 15-20 добре кваліфікованих практиків театральної роботи — це було б у нашому загальному балянсі дуже значним відсотком нової молоді, що вливається в театр.

Далі, цього року за урядуванням Миколи Олексійовича проведено в життя закон про управління державними театрами. Тут згадували вже про це. Ви не знаєте, який пікантний рік ми мали цього року через те, що цей закон просто паралізував нашу роботу. Я довідався сьогодні, що театр ім. Заньковецької теж знаходиться в розпачливому стані із-за тієї самої причини. Ви знаєте, що ми виготували п'ять п'єс, а показали тільки 3. Оперета «Королева невідомого острова» зовсім готова, а друга п'єса «Шахта No. 7» майже закінчена, у всякому разі друга дія цієї п'єси має вже такий вигляд, що можна по ній судити про всю поставу. Коли б ми мали сприятливіші умови всередині театру, ми безперечно показали б ці дві п'єси цього сезону.

Який же це закон? Це закон такий, що всім у театрі відає, за все в театрі відповідає директор. У самому законі про художнього керівника, про цей все ж таки нерв і мозок театру згадується тільки в одному місці і згадується, власне, не в порядку його прав, а в порядку його обов'язків, які однаково підлягають завжди контролеві директора.

От коли говорити про якість, то тут також питання, чи це є настановлення на якість, коли доручається театр людям, з театром абсолютно неознайомленим. Крім того, бувають і помилки в підборі директорів. Так, наприклад, в театрі ім. Франка був директор, якого змістили за розтрату чи за якісь там темні справи. В Одесі був такий же самий випадок з Олександровим чи з кимось іншим, колишнім білоґвардійцем. Тут можливі всякі помилки, бо спеціялістів директорів немає. Їх треба виховувати. Це велике мистецтво бути директором, тобто господарником. І за старого режиму вони були в страшно високій ціні — хороші адміністратори, хороші хазяїни. А в нас вийшло

так, що люди, цілком до цього діла непричасні, одержують «бразды правління» у свої руки і роблять прямо неприпустимі речі, особливо, коли в них бракує звичайного такту. Ми весь сезон були затруєні в нашому театрі так, що ми продукції не показали скільки хотіли, скільки могли, скільки зробили. Це просто відбилося на всій роботі. Нам не дали зробити чверти того, що ми хотіли зробити в розумінні обслуговування глядача, його інформації і т. інш., в розумінні всього того, що тут закидали «Березолеві», але в розумінні чого ми вже рік тому виробили певний, ще не провірений, але дуже інтересний своїми можливостями, проєкт щодо зв'язку з глядачем, який ми майбутнього року, маючи можливо легший рік, проведемо в життя, але й цього року провести його не могли.

Нарешті, третій момент висунув Микола Олексійович тоді, коли він обіймав урядування. Це момент про склад робітників, теза про те, що в українському театрі мають право і обов'язок працювати не тільки ті, хто родився «хахлом», але кожний громадянин, що вважає це за свій обов'язок, хто хоче це робити, хто фактично для цього прикладає руки.

Попередню тезу про якість роботи Микола Олексійович, здається, перший вніс як офіційну вимогу в театральній практиці на Україні. Цей останній момент він вніс безперечно першим у наше культурне життя. Я вважаю його капітальним питанням. Чому це так, це повинно бути ясним для всіх тому, що наші національні меншості, що живуть переважно в містах, силою обставин мусять перепродуковувати інтеліґенцію, мусять виробляти її більш, ніж це потребує їхня національна маса, і ця інтеліґенція мусить кудись прикласти свої сили. Оце запрошення, яке зробив Микола Олексійович робітникам мистецтва з нацменшостей, я вважаю, що це є надзвичайно важливий момент, який треба було б і розпропаґувати і практично всемірно переводити в життя.

І майте на увазі, товариші, що це чують носом елементи, що хотіли б проводити тут на Україні великодержавницьку політику. Я знаю факти, які доводять про те, що вони і озброюються проти такої можливости, вони бачать небезпеку для своєї роботи далі русифікувати цю країну. Я знаю факт, що відомий читець Яхонтов, який ґастролював на Україні і, прислухаючись до української мови, знайшов, що українська мова у мистецтві читання надзвичайно багатющий скарб, який він вважає своїм ху-

дожнім інтересом і зацікавленістю, практично попробувати у своїй роботі і про це він у Харкові в різних колах хвалився. Він спеціяльно почав учитися української мови, студіювати літературу, зговорився з нашими письменниками, здається з Йогансеном, щоб постачав йому літературу. І от уявіть собі, що йому сказали в певних колах: «оставьте, пожалуйста, это оценят плохо, как приспособленчество». Ось льозунґ під яким вони хочуть перешкодити партії ліквідувати національну нерозбериху і єрунду, — яка є зараз на Україні. Ось ті люди мають підсичувати далі ворожнечий процес русифікації й українізації нерадянського характеру. І справа у всякому разі стоїть безперечно дуже серйозно. А от не зробив нічого Наркомос для того, щоб затримати на Україні ту хвилю втікачів художників, музикантів, теоретиків і вчених, які втікають на очах, починаючи від 1919 року, до Москви та Ленінграду. Чому тікають? Тому, що там дають квартиру, цілих 5 кімнат, службу, «пожалуйста, что угодно». А в нас на цей бік справи не звертається уваги, опріч того, що Микола Олексійович висунув підстави для цього, опріч того, Наркомос, як апарат, не спромігся опанувати цю проблему і не спромігся якнебудь її обслужити. Я не знаю, як стоїть справа з житловим фондом, що є в розпорядженні Наркомосу. Я чув, що був такий фонд, а між тим, наприклад, художник Меллер третій рік живе в гостиниці (він же мусить мати ательє для праці!), і от Меллер третій рік живе в гостиниці і оббиває пороги всіх комісій, всіх завідателів і Виконкому і Міськради і т. д. і третій рік нічого не може добитися. Це добре, що Меллер своя людина, а що було б, якби Меллер був спеціялістом, як багато інших, якби був чужим чоловіком, який працює постільки-поскільки. Ми б утратили дуже цінного робітника, якого не знайдеться ким заступити.

Опріч усього не звернув, по-моєму, Наркомос уваги ще на один бік нашої театральної роботи. Ви зауважте, товариші, що, наприклад, «Малахій» сприймається зовсім не так публікою, як хотілося б авторові і театрові, щоб він сприйнявся, цебто певним своїм глибоким внутрішнім символом, певною своєю ідеєю. Широкі робітничі маси його сприймають постільки, поскільки там є легка, гостра, весела типологія, оскільки є там легка злободенщина і поскільки є певний чисто зоровий видовищний притягальний момент.

«Мина Мазайло» неглибоко сприйнятий нашим робіт-

ничим глядачем не тільки тому, що, наприклад, в нашому театрі поданий він був у затрудненій транскрипції. Адже у театрі Франка (я не бачив постави, я читав рецензії) п'єсу пристосовано, принижено, згладжено проблему і переведено її в плян побутового водевіля на тему міщанства. Не тільки тому, що затруднена форма, не сприймає робітничий глядач ці дві п'єси. Ідею, вістря цих двох п'єс не сприймає глибоко робітнича маса тому, що наша робітнича маса також, як і ґрандіозна більшість нашого населення, ще досі в інерції, правда послабленій, правда без підсилення, інерції русифікаторського процесу, який був тут цілими століттями. Коли говорити про притягнення нашої робітничої маси, нашого пролетаріяту до творчости в культурнім нашім процесі, то треба не забувати, що шлях до цього веде перш за все через такі позиції: освоєння пролетаріяту України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому, ознайомлення його і розкриття йому проблематики цього процесу. Для нього і через нього, дивлячись його очима і Репертком (бо Репертком, звичайно, бере речі не в абсолютній якійсь то витриманості, а приймає на увагу і тактичні міркування) не сприймає, не розуміє того, що той самий «Малахій», що ввійшов зараз у пословицю, і все таки в культурних наших колах, серед нашого активу культурного став рядовим ім'ям, став певним збірним символом, що оцей «Малахій» для них, що не почувають, яка глибока національна риса в ньому, що не почувають, яке коріння може історик літератури відшукати для нього в письменах наших старих письменників, клясиків і романтиків і т. д., якого коріння можна відшукати ще і в політиці тих кляс, що колись керували нашою нацією, що оцей «Малахій» для них чужий. Вони думають знайомими собі постатями Хлестакова, Фамусова, і т. п., адже є багато їхніх таких узагальнених облич у російській культурі. Вони йому ближчі, знайомі і значить пролетарське переломлення їх, як певного національного типу, пролетарське переломлення їх їм зрозуміле, як пародія. Цього в нас немає. От Репертком дуже звертає увагу на те і справді досягає потрібного ефекту, щоб п'єси були ідеологічно витримані. Це правильно. А все ж таки, якраз у цій ділянці, в ділянці певної згрупованости мислі творчої на специфічному відрізку національної теми, чи на проблемі будування культури української взагалі, то тут є, по-моєму, деякі пропущення. Я, наприклад, вважаю, що цілком не допоможе у виясненні

і розчищенні ситуації, у виясненні національного питання в широких масах і ліквідації його, як проблеми, цілком не допомагає така річ, як, напр., інтермедія в п'єсі «Марко в пеклі». Є така п'єса, поставлена в Червонозаводськім театрі, не знаю, чи ще де вона йде. Є там інтермедія такого характеру: султан, за якусь благодать, велить нашому Іванові одружитися з одною із своїх жінок і дає йому змогу вибрати з жінок, яку він схоче; перед Іваном проходить ціла низка жінок того самого султанського гарему. Проходить німкеня, карикатурно-схарактеризована, як то звикли тут німкень за старою традицією староросійських буржуазних кіл собі уявляти: «кіндер, кюхе, кірхе», проходить перед нашим Іваном французженка, еспанка, ще хтось, не пам'ятаю — всі несимпатичні, карикатурні й усі вони не зрозумілі для Івана, за всіх їх Іван платить перекладачеві, і нарешті виходить благообразна дівчина в руськім костюмі, співає пісню народню зворушливо. Іван розчулився: ось де близьке, наше, і давай з нею гопака, пішов і, коли перекладач хотів йому перекласти, що дівчина говорила, він його в шию. Не треба, каже, я і без тебе розумію.

По-моєму, т. т., коли це не проста стара елементарна теорія слов'янофільства, коли це не замазування всієї правильної лінії партії в національному питанні, то що це таке? Коли повчати, що ці всі нації «незрозумілі», і що наш Союз з великоросійським робітництвом є не на підставі клясової солідарности, а на підставі подібности расової, то це вже вибачайте. Або, наприклад, є така п'єса «Сиґнал». П'єса з воєнних часів. Там якийсь командир, якась видатна особа в ієрархії військовій — колишній генерал російської армії, що воював з більшовиками, а зараз сам став більшовиком; коли його на допиті в білоґвардійському штабі спитали: «как же вы попали к ним, вы, бывший генерал», то він їм на це каже: «я увидел, что вам, господа, Росії не спасти»... Що це таке? Що це ми революцією Росію врятували? Ніхто революцією Росії не рятував. Навіщо вносити такі ферменти в голови нашого пролетарського глядача, та ще в нас на Україні? Це не потрібно і викликає не тільки непорозуміння в голові пролетарського глядача, але й дає непотрібну зброю в руки наших ворогів (з місця: «Це слова Брусілова»). (Тов. Скрипник з місця: «Це точна відповідь генерала Ніколаєва на Московському фронті»). Може й так, але український глядач бачить загального типа на сцені, має до нього колосальну симпатію, як до революціонера, і все одно сполучає

таку асоціяцію, що це із-за Росії вся ця історія. Приватний, великоруський фактик у нас сприймається інакше, аніж в РСФРР. І взагалі, наші українські театри трохи від нашого загального культпроцесу начебто відбилися. По цій лінії може варт було б повести змичку письменників з нашими театральними керівниками і повести певну акцію в напрямку елементарного освітлення хоча б керівників у цьому, як ми будуємо нашу культуру, щоб ближче з'єднати театри із загальним культпроцесом. Я вважаю за велику помилку, коли в театрі ім. Франка ставлять «Митька на царстві».

Це навіть безтактовно. «Митька на царстві» це є третьорядна п'єса, яка трактує моменти з історії Росії, що немає ніякого відношення до України взагалі, тим більше до нової України і просто з-за своєї відносної сценічної вартости перекладена, прийнята до репертуару й демонструється. Це все одно, коли брати справу принципово, що, наприклад, поставити у нас якубудь третьорядну п'єсу з історії німецьких королів (з місця — а «Змова Фієско», а «Король бавиться»). Товариші, це не є третьорядні твори, і треба бути не знаю ким, щоб зрозуміти так, що я протестую проти перекладних п'єс. Я не проти перекладних п'єс, а проти того, щоб вносити в нашу культуру цілком непотрібну тематику, третьорядні твори, які є може ґрунтом, угноєнням для утворення шедеврів клясичних, але там, де вони постають, а для нас це не тільки порожнє місце, а навіть і шкідливе місце.

Мені залишилося сказати про «Березіль». Тут треба сказати, що в нашому, сучасному театрі страшенно невиразна зараз справа щодо формальних напрямків і що треба звернути увагу на те, щоб висвітлити це питання. Ніколи в історії українського театру, за винятком початку революції, на театральному терені так різко не поділялися театри на два основних напрямки, як от зараз. Не мистецькою формою, не формальною методологічною якоюсь ознакою, а лінією, якою зараз треба розглядати театри. М. О. зачепив це питання розділу на типи. Вони поділяються дуже й дуже виразно. Шукати предмету цього розподілу немає зовсім потреби. Із старих категорій як конструктивізм, реалізм чи натуралізм, цією лінією, що зараз театр працює, якою робота спрямовує його, вона не загострює цих категорій, а швидше навпаки. Не це типово, не це важливо. Коли розподіляти театри сьогодні на якісь напрямки, то напрямки в сучасному театрі є такі. Один напрямок — я ніколи не зловживаю цитатами, але доз-

вольте один раз і мені процитувати, що каже Ленін: «Суть в том, чтобы открыть в ныне существующем элементы его уничтоження, его коренного изменения. Надо признать, что существующее с точки зрения марксистской диалектики, коренным образом, должно быть изменено. Надо указать условия и силы способные его изменить. Эта мысль верна всегда, применима во все эпохи жизни и борьбы пролетариата, иначе всуе называть пролетариат единственным по существу и до конца революционным классом».[1]

А тут і друга цитата: «Надо... относиться к событиям принципиально, а не с точки зрения интереса минуты или успеха на несколько дней, как относится буржуазия, презирающая, собственно говоря, всякую теорию и т. д.»[2]

Оце один напрямок у театрі. А є другий напрямок у театрі, що виявлено в такій фразі: «Товариші, наш театр довгі роки вивчав потреби і смак глядача, він знає їх, і він у своїй роботі ці потреби і смак задовольняє».

Коли для першої установки я мав право взяти цитату з Леніна, то для другої я можу взяти цитату з анонсів буржуазного журналу: «Наша фірма довгі роки вивчає смаки нашої публіки і той мішаний тютюн, який у нашій фабриці виробляється, є найкращий».

Це питання принципове і дуже важливе. Це питання призводить до того, що ми сьогодні спокійно і з холодною кров'ю, не хвилюючись, можемо слухати від робітників гіркі докори в тому, що вони нас не розуміють; тому ми певні, що коли деяка частина пролетаріяту взагалі ще не може сьогодні прийняти театр «Березіль», коли друга частина пролетаріяту може його сприйняти з поясненням, а третя частина — сприймає запросто вже, то це тільки доказує, що тут повторюється стара історія, історія та сама, що була на початку з конструктивізмом, про який усі кричали, що це незрозуміло для нас, а тепер усі до нього звикли і це ніяких не викликає суперечок.

Зараз, по клюбних виставах, у всякому разі все робиться в основі в конструктивній установці. Декорацій ілюзорних, мальованих зараз ніде майже не вживається.

Те, що ми робимо сьогодні, це ми робимо зовсім твердо і свідомо. Коли ми ставили «Золоте черево», то харківська критика провалила. Наша установка — діялектична

[1] Ленин, соч., т. I, изд. I, стр. 286.
[2] Ленин, соч., т. VIII, стр. 225.

логіка мусить прийти на зміну аґітці попередніх років. Наша формула, щоб глядача привчати в театрі також і думати, виносити з театру матеріял для думки, уміти його сприймати, уміти його ловити, уміти приходити з певним настановленням до театру і вміти його потім використати у практичному житті.

Ви зауважте, що гра чорним і білим, гра однозначними масками не викликає ніяких побічних асоціяцій, а на протязі часу і зовсім не викликає ніякої взагалі реакції, і маски на зразок буржуа і пролетаря, що повторюються у кожній з наших сучасних п'єс, це принципово, ви скрізь можете поділити, вони дуже зрозумілі для пролетаріяту. Гра цією методою дуже небезпечна, вона веде до оглупіння мас, вона веде до хуліганства, вона веде до того, щоб не тільки в театрі, а і в житті спрямувати боротьбу, працю на виробництві, спрямувати все життя по верхах.

Я вважаю, що коли «Малахій» і «Мина Мазайло» викликали такі суперечки щодо свого ідеологічного боку, то це не тому, що в «Березолі» є якийнебудь ухил. Його ніколи у «Березоля» не було.

«Березіль» як і кожний театр, занадто далеко стоїть від ухилів у партії. Як усі безпартійні люди, ми не можемо мати до цього такого відношення і я особисто не берусь розв'язати для себе справу остаточно і ясно, який на даний момент ухил неправильний, чому лінія партії в даному випадку обов'язкова і правильна. Я не берусь для себе цього питання розв'язувати більш ніж звичайний громадянин. Але я не можу сказати, щоб це зобов'язувало нас до певних політичних дій. Ми зовсім у стороні від цього.

Ми стоїмо на основі тих деклярацій, які дається нам як певні директиви, і ми їх на своєму фронті розв'язуємо так, як уміємо, так, як вважаємо за єдино доцільне.

Тут справа не в ухилі, справа в тому, що ми ще глядача не відучили від звичок часів громадянської війни, коли треба було кричати і треба було давати дуже яскраві пляката і льозунґи, треба було бити на психологію мас і на волю. А на волю мас можна впливати найлегше динамікою зовнішньою, за що розпинався Гнат Петрович, — це для нас зараз шкідлива річ. Що було добре кілька років тому, зараз, коли перед нами стоїть потреба культурної революції, стоїть поглиблення роботи, а не аґітація, стоїть пропаґанда, нам треба давати п'єси таким чином, щоб примушувати глядача думати, прощупувати, вносити в своє життя те, що він бачить в театрі.

Саме «Золоте черево» і почасти «Пролог» і в усякому разі «Малахій» і «Мина Мазайло» це є саме п'єси, які ставлені були під льозунґом поглиблення форми, поглиблення асоціятивного процесу думки. В цьому настановленні ця робота була зроблена і через це виходить для широкої маси трохи утруднена транскрипція. Я вже на диспуті в Києві говорив про це і тут ще раз дозволю собі згадати про те, що дуже небезпечно оперувати льозунґами «маса, масовий театр, масовий глядач». Ми не знаємо дуже часто, що таке масовий глядач.

Ми знаємо, як я це дізнався недавно з доповіді тов. Рабічева на з'їзді ВУСПП, авторитетної людини, що кількість пролетаріяту на Україні за останні п'ять років зросла вдвоє. Відкіля ця половина взялася? З села прийшли ці люди, зрозуміло, вони ще не виховалися в оточенні міста, а ви хочете, щоб був один театр однаково зрозумілий, однаково прийнятливий для кваліфікованого читача «Московської правди» і некваліфікованого глядача, для такого глядача, для якого видається газети великим шрифтом, щоб він міг їх прочитати.

Безперечно, тут диференціяція роботи потрібна. Ось чому я це натискую на те, щоб створити в Харкові міцний театральний центр. Коли буде проведена диференціяція театрів по лінії підготовки, яка потрібна для сприймання вистав, тоді тільки можна буде вдосконалювати й робити стандарти, настановлення формальні для театрів по всій Україні, які всім цим ділянкам, всьому розмежуванню глядачів могли б відповідати.

Ми не самотні в цій нашій роботі. Зараз цей процес поглиблення нашої культурної роботи відбувається в усьому Союзі. Його робить Мейєрхольд, який не приймає драматургічної халтури, який також у Москві шукає повноцінної п'єси. Ту саму роботу робить зараз ленінградський ТРАМ, якого вистав я не бачив, але знаю їх теоретично з доповідей, статтей і листування. Наприклад, в одному з останніх нумерів «Жизни искусства» Мокульський пише про ТРАМ, що на їхньому спектаклі комсомольцям дійсно доведеться «поворочати» мізками тому, що поламані всі канони, до яких уже звикли і критика, і Репертком, і широкий глядач. Там зовсім не бояться того, що якийсь неґативний тип у п'єсі може викликати симпатії у глядача. А тут у нас тільки через те, що «Малахій» викликав симпатію у глядача, зчинилась ціла буря.

Тут справа не в тому, що «Малахій» чи білоґвардієць,

що попадає на завод, буде в обході симпатичний і не з етикеткою Реперткому бігатиме по місту, а треба, щоб наші маси навчились до людей і до всього ставитись глибоко аналітично, і вміти вірно потрапляти, от як вони мусять навчитися оце розуміти. Хоч «Малахій» у нього викликає симпатію, то решту п'єси треба розшифрувати. Оце є той виховальний великий вклад, який п'єса «Малахій» дає масі глядача.

Так само «Мина Мазайло», це характерно, що п'єсу фактично наша критика не прийняла. Через що? А через те, що частина критики дивиться на «Мину Мазайла» під поглядом русифікаторської інерції і не може прийняти п'єсу тому, що вона саме є ота тьотя Мотя. А частина безпринципових обивателів дивиться на п'єсу очима тих же самих «тьоть Моть» (Скрипник з місця: «Комсомол теж тьотя Мотя»?). Комсомол не тьотя Мотя, але комсомол, як ґрандіозна маса нашого суспільства ще у великій інерції русифікаторської лінії і в нього багато забобонів, які ця п'єса дуже дотепно пробувала роз'яснити. Я не кажу про весь комсомол, а в такій самій пропорції, як це є і в пролетаріяті.

Одним словом, я приходжу до того, що наша робота полягає ось у чому: революційний театр починається тільки там, де він робить, дійсно робить революцію, якийсь переворот, певне просунення, продвижку вперед, там, де він іде попереду глядача, де він вважає на глядача, як на закон сприймання, щоб знати закон, щоб із ним до глядача підійти, щоб приміняти закон, щоб у певній послідовності спектаклів, у певному часі добитися того, щоб глядач сприймав. Я зовсім не вважаю за революційний театр такий театр, що зараз у благополучних обставинах мирного будівництва б'є по світовій буржуазії безперестанку і по партизанах, білих бандитах. Це не є ще революція, це не є продвижка вперед, коли це зробити системою, так це прямо, ну, погибель.

Я не буду далі втомлювати вас, товариші, я тільки ось закінчу отаким проханням чи побажанням (Голоси з місць: «А ваша думка про оперету?»). Моя думка про оперету така: що української оперети цього року вже не буде (Голоси з місць: «У всіх вона така»). Я не знаю, чи це правда, чи є тут тов. Пуппе. Так тов. Пуппе, скажіть — чи правда те, що ви ведете переговори з Ленінградським Мюзикголом? (Пуппе з місця: «Абсолютно ні з ким»). А я думав, що ви настільки практичний чоловік, що ви сьогодні могли

б скласти договір. У всякому разі, кожному театральному практикові ясно, що не буде української оперети, у нас навіть немає обліку сил, що можуть її обслужити (Голоси з місць: «Та є»). Та немає, товариші, немає, кажу вам. Треба, значить, перекладати п'єси, ну перевивчати мову багатьом, коли оперета має бути українізована. Де добути гроші; поскільки я поінформований, грошей немає. Місцева влада не може дати, Наркомос не може дати, хоч би й хотів. Доки не стане ясно, що можлива оперета, як хотів Микола Олексійович, то тов. Романовський дає правильну пропозицію спочатку зробити студію. Театр ми не зуміємо зробити, а студію зробити зможемо, може не студію, а просто певний осередок-майстерню, який би міг розробляти матеріял із композиторами, літераторами і принципово розв'язувати питання майбутньої оперети. Оскільки за рік можна буде рішитися на сміливіше діло, один рік не заважить багато, а раз є тверда воля Миколи Олексійовича, щоб оперета була, я певний, що вона безперечно буде. В тактичному відношенні нічого не втрачаємо, а, взагалі оперету українську я особисто вважаю за надзвичайно потрібну установу, і добре було б це хоч трішки раніше взятися, вона ще цього року могла б бути краще поставлена, аніж найкраща оперета тут у Росії. Майте на увазі, що в Галичині є досить високо поставлена українська «міжнародня» оперета; там у Галичині грають її дуже давно, з часу заснування українського театру і там є спеціялісти актори для оперети. Недавно дебютувала актриса Голицинська, тутешня уродженка, що виросла в галицькому театрі, яка показала себе надзвичайною оперетовою актрисою (Тов. Скрипник з місця: «Тов. Курбасе, ви сказали „тут у Росії"?»). Я сказав? (Тов. Скрипник: «Це ухил»). Так, це ухил, який мені треба простити; я з 16 року тільки тут і звик називати Україну Росією, так що звичайно я так не думаю. Я думаю, що в Станиславові, як один із товаришів говорив, є теж хороший матеріял і можна використати поодиноких людей у нас. У нашім театрі є 3-4 чоловіка, яких ми спеціяльно тримаємо для майбутньої оперети, коли оперета відкриється, даємо їх зараз же в оперету з розрахунком, що вони будуть дуже й дуже корисними працівниками. Покищо я стою за студію (Голос з місця: «Можна побутовий матеріял давати в оперету?»). Я не знаю, це питання треба продумати, проробити, я не беруся відповідати згаряча. Це все.

КУЛИК: Я взяв слово тому, що вважав за потрібне реаґувати на блискучий виступ тов. Курбаса. Це був справді блискучий виступ, і він зайвий раз підтвердив, наскільки визначний працівник нашого мистецтва т. Курбас, наскільки це видатна сила. Це особливо ясно, коли порівняти його виступ із виступами інших наших керівників і працівників театру. На тлі їхніх промов яскравий і змістовний програмовий виступ т. Курбаса особливо виділявся. Це все не компліменти. Я це говорю для того, щоб ще раз підкреслити, що я зовсім не зараховую себе до ворогів і ненависників т. Курбаса й театру «Березіль», а ціную й шаную цей високомистецький колектив та його талановитого керівника. І тим болючіше почувати, що й колектив цей і його керівник мають безперечні хиби, що на них треба звернути увагу і самих березолівців і їхнього мистецького керівника й усього нашого суспільства. Я сподіваюся, що в них стане громадянської мужности і просто такту, щоб спокійно вислухати мої міркування, бо коли вже покликатися на Леніна, то мені пригадується така коротенька цитата:

«Хуже всякого глухого тот, кто не хочет слышать» («О задачах III Интернационала», 14 липня 1919 р.).

Бо промова т. Курбаса була блискуча і з іншого боку. Вона була блискучим доказом того, що т. Курбас неправильно, хибно розуміє завдання пролетарського мистецтва взагалі і театру зокрема, не розуміє різниці поміж завданням театру в буржуазному суспільстві і за диктатури пролетаріяту, неправильно і хибно тлумачить ту цитату з Леніна, що її він наводив, неправильно тлумачить і ті директиви, що їх нам дає в цій галузі партія і що їх нам повторив у своєму вступному слові т. Скрипник.

Я не був у Києві на диспуті про театр і не бачив стенограми, через те мені важко судити, в якій мірі думки т. Курбаса переплутано в тій кореспонденції, що її вміщено у «Вістях». Я не маю стенограми і вчорашнього виступу т. Курбаса. Але, коли покладатися на власний слух і пам'ять, то я повинен визнати, що в тій частині, яку цитував тов. Скрипник, приписувані т. Курбасові кореспонденцією думки не відрізняються від тих, які він викладав перед нами вчора.

Тов. Курбас учора тут покликався на те, що керівництво «духовним» життям, у тому числі й мистецтвом, у нас надзвичайно централізовано. Не знаю, чи всім це сподобається, але повинен заявити, що після вчорашнього висту-

пу т. Курбаса я прийшов до висновку, що може воно в нас не в достатній мірі централізовано, і що може Наркомосові справді треба було б посилити свій апарат керівництва мистецтвом, щоб він здатний був настільки повно й точно здійснювати це керівництво, щоб уже не залишалось місця для хибних тлумачень партійних директив і радянської політики в галузі мистецтва, тлумачень діяметрально протилежних змістові й ідеї тих директив і тієї політики. Це зовсім не значить, що треба практикувати дріб'язкову опіку й диктувати, який актор які мізансцени має грати.

Тов. Курбас казав, що цитувати — це «нехороший тон». Тут я повинен з ним погодитися. Так цитувати, як цитував учора Леніна т. Курбас — це справді нехороший тон. Це визнавав і сам Ленін, з якого для доказу я міг би навести таку цитату про подібну методу цитування:

«Выдернул цитату и говорит...» (на II з'їзді РКП).

Та я не схильний зараз до жартів та дотепів. Справа надто поважна. Справді, для чого треба було т. Курбасові тієї цитати з Леніна. Для того, щоб довести, що завдання мистецтва, а, значить, і театру — завжди збуджувати незадоволення з сучасного стану життя, завжди викликати прагнення до кращого. Це істина стара і для підтвердження її можна було б обійтися і без Леніна, адже ще Чернишевський казав, що завдання мистецтва — це «изображать жизнь не только, как она есть, а какою она должна быть». Та в інтерпретації т. Курбаса ця істина звучала трохи інакше. А саме: з його слів можна було зробити єдиний висновок, що він розуміє завдання його театру «изображать жизнь, какою она не должна быть». Оце «неприятие» сучасности т. Курбас фактично оголосив учора під оплески мало не всієї залі, як програму його театру. А я міг би навести безліч цитат із Леніна і безпосередньо з партійних директив у галузі мистецтва, що свідчили б, що обмежувати ролю мистецтва й театру цим «разоблачительством» хиб сучасности значить не розуміти справжніх завдань театру за нашої реконструктивної доби диктатури пролетаріяту. Центр ваги переносити на оці неґативні завдання, на підкреслення хиб сучасности можна тільки за умов капіталістичного ладу. Бо тоді в нас завдання розхитати основу того ладу, знищити той лад. А за наших умов ми повинні вітати і самокритику, і викриття наших хиб — саме це мав на думці Ленін, коли казав, що це завдання постійне і обов'язкове для всіх діб і часів, — та центр ваги за наших умов повинен бути не на цьому, інакше ми неминуче ви-

лили б разом з брудною водою з купелі й дитину (між іншим, може не всім відомо, що цей дотеп із Маркса), надто дорогу для нас дитину Жовтня — диктатуру пролетаріяту. Недурно ж у нас дискутувалося питання, чи потрібні нам твори на зразок гоголівського «Ревізора» і розв'язувалося це питання неґативно. Не повинен і театр брати на себе виключно ролі РСІ та карного розшуку і, беручи настановлення на майбутнє, на «политику дальнего прицела» — відриватися від завдань сьогоднішнього дня. За всієї блідности виступу т. Юри, я повинен визнати тут переваги його деклярації над програмовим вустyпом т. Курбаса. Тов. Курбас ніби не розуміє, що наше завдання перш за все допомогти пролетаріятові відчути й усвідомити всі переваги диктатури пролетаріяту над усяким іншим ладом, примусити пролетарські маси ще більше дорожити радянською владою. Це до того ясно, що для підтвердження цього я не стану наводити цитат із Леніна й уникну обвинувачень т. Курбаса в «нехорошем тоне», хоч зможу, повторюю, навести безліч подібних цитат, якщо буде потреба, хіба лише одну — про оту Курбасову «политику дальнего прицела».

«Но можно ли народу продолжать показывать, что мы хотим строить. Нельзя. Самый простой рабочий в таком случае станет издеваться над нами. Он скажет: „Что ты все показываешь, как ты хочешь строить, покажи на деле, как ты умеешь строить. Если не умеешь, то нам не по дороге, проваливай к чорту"»). И он будет прав.

Цього, таких настроїв робітництва, очевидно, хоче т. Курбас.

Може виникнути таке питання: а чи справді треба тепер, на дванадцятому році революції доводити пролетаріятові переваги радянського ладу. Таж хіба не покликався т. Курбас на те, що склад нашого пролетаріяту значно змінився і поповнився тими елементами, що прийшли з села. І хіба не потребують ці елементи, які принесли з собою рештки дрібнобуржуазної психології і зберегли зв'язки з приватновласницьким укладом життя — серйозного політичного впливу, навіть політичної обробки.

Це загальне завдання, яке теж дійсне буде для всіх наших діб, доки існуватиме диктатура пролетаріяту. Та є завдання, що виникають щоразу для нашого конкретного періоду, завдання будівництва, реконструкції, соцзмагання тощо. Цебто ті, що їх проголосив т. Юра у своїй деклярації, так зневаженій т. Курбасом. Чи, може, їх вважати за

завдання лише сьогоднішнього дня? Ні, так можна було б підходити до справи, коли б мова мовилася про клясу, що не має майбутнього, скажімо про буржуазію чи про дрібну буржуазію. А кожне конкретне завдання, що стає перед пролетаріятом, клясою, яка ще не сказала свого останнього слова, клясою, якій належить майбутнє — це завдання не лише сьогоднішнього дня, але й майбутнього, це те, що наближає дану клясу до осягнення її остаточної мети. Отже, коли між пролетарською авдиторією, перед якою стоять ці завдання, і театром, який виконанню цих завдань допомагає, — повна згода, то це не так уже погано, як думає т. Курбас, і такого театру ліквідувати зовсім не треба. Тут безперечно повну рацію має т. Скрипник, і зовсім не має рації т. Курбас, що не вміє відрізнити пролетаріяту та його історичної ролі від стану й ролі всякої іншої кляси. Розбіжність може бути виправдана тільки між пролетарським театром і відсталими елементами пролетаріяту, які ще перебувають під клясово ворожими нам впливами. Інакше то буде не пролетарський театр, інакше цей театр не здатний буде вести за собою пролетаріят, як того бажав би т. Курбас (З місця: «Що це, декларація?»). Так, на програмову декларацію т. Курбаса я відповідаю декларацією.

Справді, для того, щоб вести за собою пролетаріят, треба перш за все ясно усвідомити собі всі проблеми, що турбують пролетарські маси, треба бути політично розвиненішим за пролетарського середняка. Іншими словами, такий театр не повинен і не може бути позапартійним. А тов. Курбас тут мало не пропаґував непартійність театру. У всякому разі, він покликався на те, що сам не дуже розбирається в усяких там правих і лівих ухилах. Ухил полягає вже в індеферентності до ухилів, бо є тенденційна безтенденційність. Не можна так намагатись малювати речі так, ніби всякі там ухили — це виключно внутрішня партійна справа. Партія керує пролетаріятом, є його аванґард, і широкі маси позапартійного пролетаріяту глибоко й істотно хвилює стан партії. Тим паче, що ухили в партії є перш за все відображення певних процесів, що відбуваються саме в масах пролетаріяту, представником і керівником яких є партія. Ці процеси треба знати, інакше не можна брати участи у керівництві пролетарським культурним процесом. Нікому і в голову не прийде вимагати, щоб усі березільці та франківці обов'язково вступали до партії, так само, як переносити механічно внутрішньопартійні

критерії та взаємини, як і термінологію, в галузь мистецтва. Але ми в праві вимагати, щоб наші театральні робітники, надто ж керівники, знали те, що знає пересічний позапартійний робітник-середняк. Недурно ж ми й чистку наших лав переводимо в присутності позапартійної маси, недурно переносили в ту масу й ті внутрішні партійні проблеми, які переростали в загальнопролетарські, і навіть загальнорадянські. Адже троцькізм давно вже перестав бути внутрішньопартійною проблемою, адже і правий ухил давно вже засуджено позапартійним робітництвом. Не може не розбиратися в таких проблемах і такий, за виразом самого т. Курбаса, чутливий апарат, як театр та його творчий актив.

Може дехто вважає, що я надто присікаюся до випадкової фрази, якій сам т. Курбас не надавав принципового значення. Ні, це був принциповий постулят, бо непартійність ширшого і гіршого ґатунку проповідував т. Курбас, коли він казав, що не треба боятися симпатій глядача до неґативних типів. Цієї безсторонности у нас не повинно бути. Бо коли т. Курбас нічого не має проти симпатій до «Малахія», то сам же він скаржився на те, що частина нашого загалу досі співчуває тьоті Моті. Саме це і має бути завданням театру — давати показ типажу таким чином, щоб робітничий глядач знав, кому слід співчувати, і не співчував би не лише тьоті Моті, але й дядькові Тарасові і Малахієві. І щоб він так само знав, дивлячись на «Марка в пеклі», що наш союз поміж республіками базується не на расовій і мовній спорідненості, але одночасно, дивлячись «Мину Мазайла», щоб він знав, що наша національна політика й українізація базується не на красотах та перевагах української мови над усякою іншою. Може татарська мова не така милозвучна, як українська, проте татаризацію в Татреспубліці треба провадити. Це я не на адресу автора, а на адресу постави.

Тов. Курбас мав рацію, коли виступав проти елементарного схематизму, що за наших складних умов перетворюється в свою протилежність. Але складний і диференційований художньо-психологічний показ зовсім не означає безсторонности й позапартійности театру. Ще Чернишевський вимагав від мистецтва присуду над життям та його проявами, і для нас зовсім не однаково, який присуд нашій дійсності даватиме наш театр і який присуд даватиме робітничий глядач на підставі того, що він побачить у театрі. Наш пролетарський театр повинен бути театром з яскра-

во виявленими клясовими симпатіями й антипатіями, більш того, він повинен бути комуністичним театром. І в цьому відношенні інші наші театри, що значно відстають від «Березоля» в людському матеріялі і в художніх ресурсах та засобах, мають перед ним певні переваги, особливо франківці і ще більше Червонозаводський театр. Служити завданням масового пролетарського глядача, справжнім його клясовим завданням — зовсім не те саме, що «потрафлять» поганим смакам відсталих елементів у пролетаріяті. Цю істину треба собі усвідомити, а т. Курбас її ще не усвідомив, проповідуючи постійну колізію між театром та його глядачем. Така колізія, коли взяти її, як її подає т. Курбас, тобто як абстрактний принцип, зовсім не є нормальна й діялектична. Єдина її діялектична функція, коли б вона справді здійснилася, це розрив поміж клясою-диктатором та театром, що повинен ту диктатуру обслуговувати, бути не лише одним з її апаратів, але й активним співучасником тієї диктатури. А ми ще з Плеханова знаємо, що самотність мистця свідчить перш за все про розлад, про ворожнечу поміж ним та клясовим оточенням панівної кляси. У нас панівна кляса — пролетаріят, і ми певні, що за наших умов «Березіль», як пролетарський театр, не повинен бути й не буде самотній та ізольований. Для цього треба, щоб він рішуче відмовився від програм, подібних Курбасовій, бо це не наші програми.

Я знаю, що мій виступ буде не такий популярний тут, як бажалось би мені й моїм однодумцям, у всякому разі його приймуть не так прихильно, як приймали вчора й прийматимуть сьогодні протилежні виступи. Та тут я йду за принципом, заповіданим від Івана Франка:

Проти рожна перти,
Проти хвиль плисти, —

в тому числі й проти тієї «хвилі 477», що на ній «Алло».

ХВИЛЬОВИЙ: Я, товариші, на жаль не знав, що тут буде виступати т. Кулик з такою величезною промовою, до того ж написаною на машинці, — з промовою приблизно на 1½ арк. Коли б я знав це, я теж використав би ту ж таки машинку, але тепер мені залишилося тільки, вислухавши Кулика, піти вниз і написати декілька сторінок, які я зараз і прочитаю. Говорю я свою промову по написаному тому, що, поперше, я не дуже добрий промовець, а подруге тому, що в експромтній промові іноді неясно висловишся, за це вхоплюються і врешті, як і Курбасові,

пришивають ухили (З місця: «Значить, ви написали»). Так, пішов униз, написав і шкодую тільки, що вчора не зробив цього. Отже я гадаю, що охопити все, про що тут говорили, не можна і тому дозвольте зупинитися на одному моменті. Я читаю: «Коли б не виступ Кулика з панеґіриком театрові ім. Франка, як театрові революційному, я б слова не брав. Тепер я вважаю за свій обов'язок таке слово взяти. Коли не брати промови Курбаса (про нього декілька слів потім), то що я почув від більшости наших театральних діячів? Нічого. Це були звичайні собі канцелярські виступи. Найяскравіший із них це виступ Юри, Гната Петровича. Щоб не подумали, що я проти театру ім. Франка, заздалегідь скажу, що театр ім. Франка я вважаю і вважав за один із наших найкращих п р о в і н ц і я л ь н и х т е а т р і в. Я за театр ім. Франка, як і ті, що його гаряче захищають... як от, наприклад, Кулик, і не моя вина, що театр ім. Франка (як це видно з промови Юри) пливе, так би мовити, «без руля и без ветрил»). З чого складається промова керівника згаданого театру? Поперше зі скарги на тов. Петренка — завідувача Головмистецтва, подруге, з декларації. Що таке його скарга? Скарга, на мій погляд, є звичайне собі, пробачте на слові (пробачте і ви, тов. Юра), — звичайне собі очковтирательство. Не будь тов. Лазоришака, Гнат Юра ніколи не дістав би тієї авдиторії, про яку він говорить і якою задається (З місця: «А чому Курбас не створив цього в „Березолі"!»).

Отже заслуга тут не стільки Юри, скільки Лазоришака і, значить, заслуга ця невелика. Подруге: коли ми говоримо про зв'язки з робітничим глядачем (З місця: «Тому дивись перше на Лазоришака»), то маємо на увазі не той зв'язок, що виникає в наслідок розповсюдження дешевих квитків через завкоми, а той, що веде робітництво в театр без допомоги завкомів і дешевих квитків (З місця: «А доповіді, які провадив театр Франка? А чому «Березіль» безкоштовні вистави ставив і ніхто не хотів іти?»).

Тепер про декларацію. Коли Гнат Юра читав свою довгу декларацію, то в той час, як ми слухали її, всі мухи нашої залі — рішуче всі подохли. Чому вони подохли? А тому, що, поперше, подано було в цій декларації декілька, так би мовити, «ідеологічно-витриманих» загальників і подано було кілька досить плутаних тверджень, в яких (я твердо переконаний в цьому!) тов. Юра й сам не розбирається. Я певен, що коли б хтось із нас, взявши вищезгадану декларацію, попросив автора її зробити декілька

пояснень — автор пояснень не зробить. Що це дійсно так, я прошу негайно вибрати із авдиторії комісію і перевірити це. От вам найяскравіша промова одного із наших театральних діячів. Тепер дозвольте зупинитися двома словами на промові Курбаса (З місця: «Там усе ясно»). Коли не брати на увагу неясних моментів у вищезгаданій промові (хоч би заяву Курбаса, що театр «Березіль» не має ніякого відношення до ухилів). З цієї заяви дехто з т. т. хоче пришити (з місця: «Неграмотність, аполітичність. Ви хочете зайнятися також очковтирательством, про яке говорили»)... так от, т. т., коли не брати на увагу цієї заяви, то, я гадаю, що це найбільш змістовна промова. Поперше, т. Курбас розуміє, що справа не в тому запізнілому, порожньому, монументальному реалізмі, що його проголошено було Юрою, а справа в утворенні національного (не націоналістичного, а національного, тобто українського формою і пролетарського змістом) театру (Голос з місця: «Це ж слова з докладу Юрія»). Курбас розуміє, що такий театр можна утворити тільки за допомогою української пролетарської драматургії. Нарешті Курбас розуміє, «що централізація театральної культури є пекуча потреба дня». Гнат Петрович, як і його друзі, я сказав би, претенсійно заявляють, що нема українських п'єс. Подивимось. Перша — «97». Це саме та п'єса, до речі, що винесла на поверхню життя (голоси з місця: «Куліша») театр ім. Франка, а з ним і Гната Юру (Голос з місця: «До „97" Куліша ніхто не знав»). Вас теж мало хто знав, Гнате Петровичу! Друга п'єса — «Народній Малахій», третя — «Яблуневий полон», четверта — «Мина Мазайло» (Голос з місця: «За 6 років малувато»)... А як утворювався великий руський, навіть буржуазний театр? Чи не двома п'єсами «Горе от ума» і «Ревізором»? Гнат Юра, коли він знає історію театру, а він мусить її знати, підтвердить, що це так (Скрипник: «Там ще був і „Недоросль"»). Мик. Олексійовичу, я на вашу єхидну репліку, звичайно, не можу подати відповідної репліки, бо ви людина надто високоавторитетна (Скрипник: «Будь ласка. Я проти зменшування російської театральної культури»). Юра, і ті, що з ним, думають, що «Народнього Малахія» і «Мину Мазайла» не можна дорівнювати до таких п'єс, як «Ревізор» і «Горе от ума», але це говорить тільки про те, що в нас багато малограмотних людей. Тільки епохальні п'єси викликають такі дискусії, яку викликали «Народній Малахій» і «Мина Мазайло», тільки обмежені люди не

розуміють, що саме такі п'єси і роблять в театрі епоху. Навіть запеклі вороги цих п'єс не знайшли нічого іншого, як просюсюкати декілька незрозумілих слів на адресу хоч би того ж «Мини Мазайла». П'єси єсть, справа тільки в установці, а цю установку і зробив театр Курбаса. А тому я не тільки як глядач, але як і сучасник культурної революції гаряче вітаю театр «Березіль».

РАБІЧЕВ: Останніми роками український театр і українське театральне життя дійшли величезних досягнень. Ми бачимо величезний поступ, насамперед, у тому, що робітничий глядач опанував ці театри, вирушив до цих театрів. Те, що мають франківці у Києві, чи інші наші театри у Дніпропетровську, Одесі, «Березіль» мав минулого року в Харкові, чи, може, правильніше позаминулого року, бо цього року було трохи гірше, — це є невипадкові явища. Зокрема останній рік закріпив ці досягнення. Але я мушу із самого початку зазначити і, якмога різко, тут підкреслити: якщо робітничий глядач, робітництво вирушило до укртеатру, то наш театр до робітництва ще не вирушив. Мені переказували, та я й сам наспіх продивився вчора стенограму, що тов. Курбас для деяких своїх висновків посилався на мою промову на з'їзді ВУСПП, саме на мої твердження про те, що є різні шари робітництва, що робітництво України збільшилось за 5 років удвоє, що є багато шарів, що щойно вийшли із села, прийшли до міста з сільською психологією, серед яких є багато неписьменних, що навіть не розуміють, що то таке є театр, яким треба ще допомогти популяризацією, яким треба ще давати може спеціяльний популярний розчин, щоб привести їх до театру. Це все так. Але, хто гадає, що наявність таких шарів і частиночок у робітництві зменшує ролю цілого робітництва як провідника країни і провідника театру, той прикро помиляється! Що в нас є різні шари робітництва, це факт, що в нас багато різних шарів робітництва — це факт, що ми примушені — так спілки, як і партія, багато сили витрачати на боротьбу з цеховщиною, місцевою обмеженістю тощо, це теж факт; але той, хто гадає, що ціле робітництво є сама цехова обмеженість, той, хто гадає, що ціле робітництво є провінціялізм, той, хто гадає, що хтось говорив на ВУСППівському з'їзді, що вимога робітництва писати зрозуміло — це є вимога міщанина, що боїться «пошевелити» мізками (Микитенко з місця: «Це був не ВУСППівець») — так, не ВУСППівець,

той прикро помиляється, той не розуміє ролі робітництва в нашій країні. Як я почув, що тільки на цю частину моєї промови посилається т. Курбас, я, відверто кажучи, трохи злякався.

Ні в якому разі соціяльне замовлення пролетаріяту до літератури, до театру не є замовлення спрощенства, не є замовлення орієнтуватися на його відсталі шари. Це є орієнтація на історичну ролю пролетаріяту, на той його аванґард, що зветься компартією, на ту його ролю, на ту ідею пролетаріяту, що є найпередовіша, що є найпроґресивніша ідея людства — от що значить орієнтація на соціяльне замовлення пролетаріяту (Курбас з місця: «Так»).

А якщо це так, дозволяється запитати тепер: генеральну лінію пролетаріяту — на індустріялізацію, на будівництво, на боротьбу з цілим буржуазним всесвітом, на соціялістичне змагання — отже який з наших театрів відбив ці завдання? Невже «Алло на хвилі» відбило це завдання, невже «Мина Мазайло»? І, щоб бути об'єктивним, я спитаю Гната Юру — невже «Ділок»? Або отут мені підказують — «Над»? Кому це все потрібно? Я ні в якому разі не хочу сказати, що я за той театр чи проти іншого. Я взагалі вважаю свою ролю не як ролю критика або літератора. Я «пересічний пролетарський глядач», принаймні хочу бути таким, репрезентуючи Культвідділ ВУРПСу. Отже з цього погляду, то ще який з наших театрів виконав це завдання, який театр разом із пролетаріятом будує соціялізм, провадить індустріялізацію?

Я дуже радий, що тут присутній тов. Куліш. Це мені дає можливість гостріше говорити, тим більше, що він член партії. Я питаю в нього: невже «Мина Мазайло» болючіше ніж Донбас, ніж соціялістичне змагання, ніж індустріялізація, ніж боротьба з ворогами? Кому це потрібно? Це потрібно тому, хто крім національної проблеми, нічого більш не бачить. Якщо цілу політику пролетаріяту, всі завдання держави й партії звести до національного питання, так тоді потрібно «Мина Мазайло» (Голос: «А боротьба з міщанством»). Киньте того міщанина. Ви цього міщанина показуєте так, що смакуєте його з театральної арени. Ви його скрізь показуєте так само, як той режисер, що «Березіль» показував його того року в «Шпані». Цей режисер прагнув критикувати буржуазію і тому в кожній виставі подає фокстрот. Годі показувати самого міщанина, час показати робітництво, як воно є. Тільки той, хто гадає, що ціле робітництво є цехова обме-

женість, тільки той, хто гадає, що ціле робітництво є провінціялізм, тільки той може думати, що справа вичерпується плямуванням міщанина і можна навіть не показувати робітництва.

До речі, про драматургів. Мій попередник, Хвильовий, говорив про чудову драматургію «Мини Мазайла». Тут присутній тов. Куліш і тому я можу різко висловлюватись: хіба «Мина Мазайло» це драматургія. Це є літературний памфлет. В «Мині Мазайлі» є Меллер, є Курбас, є актори, є добірний літературний текст, але дії в «Мині Мазайлі» немає, драматургії немає.

Я хочу ще на один бік питання звернути вашу увагу. Що таке театр у нас і чим він повинен бути. Чи має бути храмом, яким він був колись, де сидів геній, відчував «ідею доби» і її висловлював, як розумів? Чи має він бути фортецею, за брамою якої мистецький керівник відгородиться від цілого людства, від «юрби» і там сидить і творить? Чи це мусить бути щось інше? За старого ладу «геній міг бути такий, міг сидіти в своєму храмі, бо його зв'язок з його клясою, його зв'язок з середовищем, з якого він вийшов — був міцний. Він мав міцні коріння і йому не треба було щоденно виходити «в народ», щоб зв'язуватися з середовищем. Він вийшов з цього середовища сам, він в першому-ліпшому кафе мав можливість почути отой вплив свого середовища.

У нас трохи інакше. Якщо наш геній пролетарський не буде органічно зв'язаний з пролетарським середовищем, якщо він від пролетаріяту відгородиться в себе за стінами цієї фортеці чи храму, — ні генія не буде, нічого не буде. І це є велика загроза, що стоїть перед деякими театрами. Ще позаторік були накреслені величезні пляни систематичних виїздів до клюбів, систематичних диспутів по клюбах, по наших великих підприємствах, утворення кадрів відвідувачів, генеральних проб, — а цього року забули навіть художню раду організувати. Цього року сиділи весь час, пережовували суто мистецькі, може дуже болючі, але все ж таки дрібні питання свого власного господарства, а робітництва не бачили. Через сварку із своїм директором, через амбіцію, — може обидві сторони були неправі, я не хочу входити, — але коли амбіція затулила харківське робітництво, коли боротьба амбіцій призвела до того, що забули виїхати на підприємства, — це вже надзвичайно зле. І тут, будь ласка, не прикривайтесь тим, що мов за 5 років робітництво виросло вдвоє і там є багато нових

людей, ще не вихованих. Ми говоримо про ціле робітництво і от чому театр, на який ми найбільш покладаємо надії, театр «Березіль» нас не задовольняє сьогодні.

Тов. Курбас добре знає, що коли ми шукали театр, що міг би бути за провідника для масового театрального руху, що міг би бути за зразок для цілого театрального руху, коли ми воювали колись із старим апаратом НКО, з Політосвітою, що хотіла «методично» керувати театральною справою, — ми тоді собі сказали: тільки театр Курбаса «Березіль» може дати таке знаряддя. Ми вважаємо, що цей театр мусить бути нашою методичною ляборатрією в справах масового театрального руху. Ми нараховуємо по всіх мистецьких гуртках 45 тисяч аматорів, тобто в 4 рази більше ніж в цілому Робмисі, — ми тоді собі сказали, що за методологічну ляборатрію для масового самодіяльного руху може бути тільки театр Курбаса. І ми запросили «Березіль» на першу нашу нараду, просили цей театр дати нам працівника. Я не знаю, чому Олександер Степанович тоді до нас не прийшов. Він тоді прислав Бортника. Бортник у нас лишився і досі, до речі мені абсолютно незрозуміло, чому стався його розрив із «Березолем»? Моє особисте ставлення і ставлення ВУРПСу до Курбаса та «Березоля» всім відомі, про це не доводиться говорити. Але коли театр «Березіль» зводить цілу свою роботу до «Алло на хвилі», до «Мини Мазайла», найкращою, найсучаснішою виставою цілого року є «Змова Фієско в Ґенуї», — коли нічого ближчого до нашої боротьби та будівництва цей театр не може організувати, — це вже прикро.

Тут багато лаяли Наркомос, його апарат. Апарат завжди лишається апаратом, я взагалі не вірю апаратам.

Але коли тут так багато покладаються на апарат, дозвольте вас запитати: ви, т. т., театри, не апарат, ви є певні творчі колективи, що мають творити мистецтво, ви повинні, насамперед, організувати драматургію, п'єси. Вам це багато легше. Скоріше театр може організувати себе, драматургів, ніж будь-який апарат може створити їх. І я, грішний, цим кустарництвом теж займаюся.

Я перед ВУРПСівським з'їздом одному початковому письменникові навіть аванса видав і «на корню» закупив його продукцію, хоча й досі не знаю, яка в нього буде п'єса, не знаю назви, теми. Коли тут апарат спілки вживає таке спрощене «соціяльне замовлення», великих надій на це не доводиться покладати. А театр, як такий — це є

чинник, що може організувати драматургів. Від настановлення театру залежить настановлення драматургії. Коли театр у цьому напрямку не робить, тоді «апаратові» цього зробити не можна. Апарат — це апарат, більшого він дати не може. Отже, що ви, т. т., українські театри, — що робите для того, щоб організувати драматургію? Ось про що йде мова.

Останнє, — про самодіяльний робітничий театральний рух. Товариші, в нас ставлення до цього театрального руху залишилося старе, за старою традицією. А втім, час кинуте оте погордливе ставлення до «любительщини», геть презирство до самодіяльного театру. Ви багато компліментів висловлювали тут на адресу ТРАМу. Не треба забувати того, що коли б не було аматорського руху, не було б ТРАМу, не було б і дуже багато з того, що є в театрі Мейєрхольда. Це факт, якого заперечувати не можна.

Був час, коли культурний процес і в театрі йшов таким чином, що з одного боку були «справжні», кваліфіковані мистці, літератори, музиканти та інш., а з другого боку йшов рух, так званий, «простонародный» — гармошка, балалайка і т. інш. Між цими двома галузями була величезна прірва, ці дві галузі повинні злитися в єдиний театральний процес усієї України. Масовий рух уже висунув новий тип актора, який може бути і за слюсаря і актора, який може працювати в майстерні і займатися мистецтвом. Цей рух породив такі речі, як ленінградський ТРАМ, чи в нас на Україні хоровий колектив, що виконує дев'яту симфонію Бетговена; надзвичайно високо розвиваються на сьогодні музичні гуртки, хоча пересічний рівень цих гуртків і не вищий за пересічну провінціяльну оперу чи оркестру, — але це є початок цілого процесу, це ліквідує той розрив, що був між «справжнім» мистецтвом та простонароднім рухом. Отже, якщо цей процес утворює такий великий рух, єдиний театральний рух, — беріть на себе, т. т. справжні театри, ви ж є творці театру, ви ж маєте бути тими ляборатоіями, що мають керувати цим рухом. Ні в якому разі ми, спілки, самі не можемо взяти на себе обов'язок у справах суто мистецьких керувати цим масовим театром, це мусять робити наші театри. Вони мусять розуміти, що на них дивиться масовий рух пролетаріяту й селянства, вони мусять їм показати шлях і до драматургії і до певних мистецьких настанов, напрямків. Вони мусять увесь час оглядатися назад, на велику периферію, що на

них дивиться. Вони мусять бути свідомі своєї провідної ролі. На жаль, цього немає.

Сидить визнаний мистець у своєму храмі, сам на себе дивиться і нікого крім себе не хоче бачити. Величезної відповідальности за масовий рух ніхто не бачить. І цим величезним рухом, що несе в собі великі можливості, ніхто не керує. Тут у мене претенсії і до Наркомосу. Я колись вимагав у Миколи Олексійовича, щоб в одній резолюції в цьому питанні написати, що Наркомос має керувати цим рухом, а Микола Олексійович хитренько каже: мовляв, коли керувати, так збюрократять ваш рух, кажіть краще «переводити догляд». (Тов. Скрипник з місця: «Я в такому разі, як завжди, запитую — „скільки коштів"»).

Але, товариші, не про гроші йшла мова, не грошей ми від вас вимагаємо. Ми хочемо, щоб таку настанову преподали всім театрам, щоб кожен розумів, що коли він не є керівник цієї галузі театрального руху, коли керівники театру несвідомі цього обов'язку, тоді ці театри нам не потрібні, це тоді не радянський театр, бо наш театр є той, що виріс на певній базі, він, насамперед, мусить пам'ятати про ті громадські завдання, що перед ним стоять.

І мені здається, що питання керування нашими театрами, звичайно, не тільки в дешевих квитках і не в тому, що Лазоришак зробив у Києві франківцям. Те, що він робив у Києві, я роблю у ВУРПСі, це роблять скрізь, це є певна наша лінія на організацію глядача. Глядача ми організуємо, а от театри самі ніяк не організуються. Це треба сказати.

Т. т., звичайно, не в один день можна розв'язати всі ці завдання, що історія їх поставила перед молодими українськими театрами. Запорукою того, що ми створимо справді радянський, справді пролетарський театр, у тому розумінні, що театр буде свідомо, справді проводити пролетарську ідеологію, запорукою, що такий театр утворимо, тому є пролетарське оточення, пролетарська авдиторія театру. Щоб утворити те, що т. Хвильовий назвав національним театром, — пролетарським змістом і національним формою, — це вже формульовка добре відома, — щоб цей театр був справді пролетарським своїм змістом, щоб він не остільки захоплювався національною формою, що забуватиме про будь-який зміст, щоб він дбав про будівництво соціялізму, своєчасно відгукувався на проблеми індустріялізації, проблеми величезної роботи, що йде в Донбасі, відображав велич будівництва, що йде в країні,

щоб театр відгукувався на соціяльне замовлення доби, на генеральну лінію пролетаріяту, — цей театр мусить бути органічно зв'язаним із пролетаріятом. Запорукою цього є те, що пролетаріят прийшов до театру, і, прийшовши, не буде пасивним глядачем. Минулого року, вперше прийшовши до театру, пролетар усі зусилля направив на те, щоб упоратися з мовою, цього року пролетаріят прийде як справжній замовець, справжній суддя, який може іноді не зовсім ввічливо, не зовсім чемно буде «брати в роботу» тих, хто не зуміє своєчасно відгукнутися на те, що його болить.

ФЕЛЬДМАН: Тт., мене не було на доповіді Миколи Олексійовича. Я також не чув і тов. Курбаса, а вчора я вислухав лише промову тов. Кулика і тов. Вольського та чув сьогоднішні промови (Голос з місця: «А Куліша не чув?»). Не чув, не був. Проте, мені страшенно дивно, що дискусія, яка тут точиться, не йде тим основним каналом принципових питань, чи, може, принципових засад, які були в доповіді Мик. Ол. і в доповіді тов. Курбаса.

Що тут для мене незрозуміло — це та нова дислькокація сил тих промовців, що тут виступали. Мене дуже дивує та одність, деклярована тут, той альянс між художніми принципами аванґарду мистецького, між тими художніми принципами аванґарду пролетарської літератури ВУСППу, альянс між мистецькими принципами ВУСППу, театру Франка і виступами т. Вольського від імени Управління мистецтв НКО.

Тт., що тут були в залі, знають по оплесках, що воно таке, а мені самому важко з'ясувати, як то воно так сталося. Театр імени Франка, театр який мав підтримку національно-демократичної доби, театр, який був абсолютно співзвучний тій добі, який разом із хвилею цієї доби докотився до Камянця і майже з усією трупою і керівником перейшов з Камянця до Вінниці, з Вінниці до Києва, а з Києва до Харкова. Театр, який переболів, який переріс у нашу жовтневу добу, завоював собі обличчя і робить посвоєму сумлінню досягнення. Та як це так воно сталося, що ось цей колектив росте не відтіль, звідкіль би треба йому рости?

Як сталося, що театр, який протиставився національно-демократичній добі, театр Курбаса, театр, що був співзвучний нашій епосі і нашому часові, театр, що не випадково опинився в Харкові як Державний театр (голос з місця: «Є

й інші держтеатри»). Я кажу про харківський столичний театр і не випадково, що партія, НКО, і громадськість вибрали за зразковий театр «Березіль». Це ясно, бо театр передовий, з великими формальними досягненнями, який розуміє складність нашої доби і орієнтується правильно на розвиненого нашого глядача, це запорука в тому, що за розвиненим глядачем іде маса і що маса ця, завдяки театрові, розвивається. Відкіля взяв тов. Рабічев, я не знаю (він бо багато років сидить у Культвідділі, у нього є зв'язок з робітничою масою), але відкіля він узяв, що робітничий глядач не сприймає театру Курбаса?

Звідки він узяв, що тези тов. Скрипника про «трикутник» зламані? Звідки він це взяв, я не знаю. Рік, півтора року тому це важкі роки для роботи театру: не було драматичного матеріялу, важко було дати те, що треба було б дати. Треба дивитись на те, чи театр дав максимум того, що міг дати, треба дивитись на те, чи є дуалізм у театрі? Чи це театр моністичний формою і змістом, чи це театр ідеалістичний? Чи це театр з новим темпом, темпом реконструктивної доби? Чи це театр передовий? І хто може сказати, що це не так? Хто може сказати, що це театр назадницький? Хто може й сміє сказати, що робітничий глядач не сприймає театру Курбаса? Сприймає. Тільки замість того, щоб театр підтримати, щоб підтримати ті принципи, що їх висунули ми перед театром «Березіль», замість того, щоб розказати про театр більше, як це робимо, тоді, коли не все зрозуміло, ми починаємо лаяти, обвинувачувати театр. Нам треба театр підтримати, треба розказати про нього робітникам більше. Ми ж розказуємо наші ясні політичні принципи після величезної перемоги пролетаріяту. Розказуємо і не перестанемо розказувати робітникам, а про культурні досягнення дуже мало доводимо до відома робітників. І це нам треба також популяризувати і цим допомогти театрові.

Та це абсолютно не значить, що театр треба вульґаризувати в його мистецьких засадах, це нікому не потрібно — ні партії, ні громадськості — нікому. Головне те, чи театр іде правильним шляхом? Чи матеріял, який він опрацьовує, є творчий? Чи має він нашу перспективу? Чи є це театр назадницький, як театр Франка, що тут ніяк не видно на скільки вершків воно виросло? До того ж треба зробити оточення театрові, щоб воно було дійсно сприятливе, громадське і державне. Атмосфера, яку тепер створюється, нікуди не годиться. Скажімо, тов. Вольський

офіційний представник НКО. Він виступає тут абсолютно позапартійно в театральній справі, це неприпустимо, не може бути позапартійного ставлення з боку Вольського. Не може тут тов. Вольський виходити і розказувати про те, як театр Терещенка загинув у Донбасі. Я не знаю, яка ваша роля, тов. Вольський, в тому, що загинув театр Терещенка в Донбасі. І не можна тут розказувати тому, що ви тут паралелю хочете вивести, що може доля Терещенка чекає і на театр Курбаса. Не буде цього і не може бути!

І останнє. Мене страшно дивує виступ Рабічева. Він в основній тезі реклямував ту тезу, яку і Кулик. Це справа обслуговування політичної кампанії. Рабічев як практичний робітник профспілки знає, як соцзмагання важко провадити, знає, як профспілки хибують у цій справі. Він сам ще не може написати як слід договора змагання, а тут він виходить і каже, що театр «Березіль» не ставить вистав на пекучі теми на соцзмагання. Він, практичний робітник, цього ще не намацав. Ми все це робимо, мільйони роблять, а він потребує, щоб театр на пекучі теми, на кампанії цього часу давав відповідь. Не знаю, де це написано, чи відповідає нашому розумінню, що театр мусить обслуговувати політичні події й політичні замовлення вузького відрізку часу. Літературі, як і театрові, важко конкурувати з книжкою за соцзмагання, що її написав т. Ленін 18 року, вона пішла 5-мільйонним тиражем. Немає слова художнього чи мистецького з трибуни, яке б стало конкурувати з публіцистичним словом, з гострим публіцистичним словом, з політичним словом, але я розумію, марксисти так розуміють, справа мистецька і культурна така паралельна ідеологічна галузь, яка засобами, образами і т. інш. віддзеркалює емоцію, підбирає, оформлює емоції глядача. Так що вийти й сказати, що це треба обов'язково, що цього партія вимагає, щоб театр чи література обов'язково сьогодні давали художні зразки на пекучі теми, це абсолютно невірно, це не так. Нам потрібно, щоб основна ідея, щоб основні ідеали були зрозумілі, щоб емоції були зорганізовані, щоб були зорганізовані великі основні ідеї творця. Можна того ж самого «Мікадо», «Мину Мазайла», «Народнього Малахія» можна так ставити, щоб основна ідея і основні вимоги були досягнені. І мені так здається, що в оформленні театральному, художньому театр доказав і доказує, що можна це робити. Від нас же потрібна лише товариська, громадська допомога театрові. Театр, що поставив ці завдання перед собою, безперечно їх виконає.

КУЛІШ: Перш за все кілька фактичних довідок і спростовань. Я погоджуюсь з Курбасом, що деякі газети перекрутили й перефальшували інформаційний матеріял про київську театральну дискусію. Я маю на оці інформацію в «Літературі й мистецтві» під назвою «Робітничий глядач про театр „Березіль"» за підписом К. Н. (не знаю навіщо ховатися під ініціялами).

Так от у цій саме інформації, між іншим, сказано, нібито я, у своїй короткій промові, присвяченій ідеологічній аналізі п'єси, погодився, що торішня критика з боку радянського громадянства на «Народнього Малахія», як і заборона до постави були в основному правильними. На моє щастя, я маю в руках стенограму своєї промови. Я з цієї самої стенограми зачитаю лише два місця, з яких буде видно, чи визнав я за правильне заборону «Малахія», чи ні.

Читаю: «Історія минулого року вам, очевидячки, відома, і ті критичні зауваження і виступи в пресі, що були тоді, теж вам відомі. З того, що було сказано торік про п'єсу, я погоджуюсь з самим головним — це те, що я не довів «Малахія», власне кажучи, малахіянства як певного соціяльного явища нашого життя, до конфлікту з гегемоном сучасним, з господарем і організатором нашого сучасного життя, з пролетаріятом». Це була головна помилка, яку я усвідомив і виправив у третій редакції своєї п'єси, але це не значить, що я погодився із забороною «Малахія». Навпаки, в заключній частині сказано, що на мене вплинула не так наша марксистська теакритика, як наше, письменників українських, перебування в Москві і розмова з тов. Сталіном. Оце перебування і розмова вплинули на мене так, що я, відклавши рішуче і твердо «Малахія» на 2-3-4 роки, тобто на той час, коли цю річ зрозуміють краще ніж тепер, коли в ній буде потреба, я знову витяг «Малахія» і приступив до перероблення і виправлення п'єси.

От звідки пішов той вплив, який підбадьорив мене і надав мені сили розпочати знов драматургічну роботу.

Далі, ось що я казав у Києві на обговоренні п'єси: «Я переконаний, що через рік-два, п'єса буде йти, її будуть розуміти, проти неї не буде тоді заперечень в цілому».

Отже, з цього усього видно, що ніде я не казав, нібито я визнав за правильне заборону моєї п'єси.

І ще одне пояснення: тут хтось, здається М. О., сказав, що театр Курбаса, виставляючи п'єсу «Народній Малахій» у Києві, припустив помилок, що він дещо з другої редакції не додав, не показав і навіть (т. Скрипник і т. Фалькевич

— це підтвердять) не погодився з авторськими корективами. Даю пояснення: після того, як п'єса пройшла через Репертком, я передав її до театру «Березіль» Курбасові. Ми договорилися і зійшлися на тому, що, очевидно, встигнути переробити всю п'єсу протягом 3 тижнів та й то на ґастролях у Києві, не доведеться. Не вистачить для цього можливости, ні часу, ані сили, і все ж таки театр встиг опрацювати нову сцену на заводі, переробив другу дію в Раднаркомі. Але ці сцени головні в переробленій редакції, бо доповнення, скорочення до III-ої дії мають чисто технічний характер. Те саме стосується певною мірою і IV дії. Це було погоджено зі мною. Та й чи міг справді театр піднести всі три дії за короткий час ґастролів? І те, що тут кажуть, нібито не було погоджене з автором, нібито театр навмисне щось випустив, я відкидаю рішуче. Кажуть, наприклад, що театр не подав того моменту з п'єси, коли зустрічають Олю з музикою і Малахій сприймає це на свою адресу, говорячи: «Нарешті, мене тут визнали». Я запевняю, що цю репліку було подано, але її не дочули. А її треба дочути.

Тепер я приступаю безпосередньо до того, про що хотілось сказати. А хотілось мені сказати кілька думок, можливо не зв'язаних покищо, але до певної міри продуманих: про драматургію, репертуар і про так звану репертуарну кризу. Про драматургію тут не багато згадувалося, і з трикутника драматург випав. До речі, я б запропонував трикутник відкинути, замість нього оперувати п'ятикутником, де б були драматург, актор, режисер, художник і глядач.

Так от нам перш за все треба надати більшого значення драматургії. Хоч культура і не починається з драматургії, проте та культура (клясова, звичайно), що не вивершиться драматургією, буде квола культура, немужня культура, невольова культура.

Отже, на драматургію нам треба звернути теж більшу увагу, ніж на неї звертали ми до цього часу.

Я теж поділяю основні думки мистецького керівника «Березоля» щодо двох позицій, двох ліній, двох напрямків у нашій театральній справі. Я приєднуюсь до його думок у тому розумінні, що й драматургія мусить увесь час непокоїти, збуджувати, загострювати деякі проблеми і ніколи не пристосовуватись до міщанських смаків глядача.

Основна мистецька, вона ж і політична, установка театру Курбаса цілком відповідає моїм поглядам, як драма-

турга (Голос з місця: «На жаль»). Написати похвалу в драматичній формі ми ще встигнемо. Ми зараз у боротьбі, а раз так, то треба боротися, треба намацувати ворога і не за кордоном, бо там знаєш, що є ворог (між ними й нами є межа, через межу бачимо ворога), а от у нас, де ворогів так легко не побачимо. Ось де їх треба викривати і бити по них (Голос з місця: «Курбас сказав, що театр, який б'є буржуазію, не революційний, а як ви скажете»). На запитання відповім пізніше. Я трохи відійшов від теми, бо мені треба сказати про загальний стан нашої драматургії і про кризу її, а така криза є. Чим пояснити цю кризу? Тут, на мою думку, є кілька причин. Перша причина, це загальний стан нашої літератури. Він відбивається до певної міри й на стані драматургії, бож між драматургією, прозою і поезією є певне взаємодіяння. І от я схарактеризую нашу літературу останнього часу (1½-2 роки), як літературу, що не має титанічних поривань, в якій нема навіть великої проблематики, яка обмежилась і зійшла на вузенькі, розраховані тільки на сьогоднішній день, теми, яка продукує літературні твори в маштабі одного дня. Оця саме звуженість, оця саме кволість літературного фронту, його, так би мовити, ідейна кволість відбивається до певної міри і на драматургії.

Далі ми маємо обминання в нашій літературі таких важливих, пекучих проблем, як, припустімо, проблеми національної. Я питаю тут, як я питав і в Москві на літературній нараді: будь ласка, покажіть мені ті твори, де відбито, де освітлено нашу національну політику. Де ті твори? Я набираюсь сміливости і заявляю тут, що, очевидно, в нашій літературі є настрій обійти цю проблему, бо вона, так би мовити, з погляду літературного успіху, грубо кажучи, щодо літературної кар'єри, небезпечна. І коли мені Рабічев закидає, що я, так би мовити, прикипів до цієї проблеми, то на це дозвольте мені відповісти так: «Я, як член партії і громадянин, не можу обійти цієї проблеми і не хочу розв'язувати її в білих рукавичках. Навіть і в подальших своїх п'єсах (а їх я писав і писатиму за певним тематичним пляном) я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему. Рекомендую і вам».

А ту ж моду, що зараз існує в літературі відносно національного руху на Україні (в минулому, в часи революції тільки плямували і тільки ганьбили національне життя і нацрух), я вважаю за шкідливу. А такі тенденції я помічаю не лише в літературі, є вони і в кінематографії і т. інш.

Друга причина драматургічної кризи — це наше невміння піднести, виховати драматурга. Навіть перші драматичні спроби зазнають такої жорстокої, до того ще й невгамованої, критики, таких ударів зазнають вони (звичайно, я не про себе кажу), що ці перші паростки, як під ударом суховою, в'януть і прикипають знов до землі. Будувати, вирощувати драматургічну культуру — це не значить бити її. Можна їй перебити хребта. Правда, він у нашої драматургії міцний, проте можна і його перебити.

Що я вважаю за висування, за піднесення драматургів? Зовсім не те, щоб громити Дніпровського за його шахту. Коли критика доводить драматурга до того, що він мовчить, тобто перестає писати, то це не перемога на культфронті, це є поразка на культфронті.

Дніпровський дав, здається, три речі і йому треба дати ще 4-ту і це було б тільки нам на користь.

А от що зробив, наприклад, театр ім. Франка, як поставився він до драматурга Дніпровського. В той час, коли п'єсу Дніпровського «Шахту» дозволив Репертком, що зробив далі з цією п'єсою театр Франка? Він зібрав художню раду і прочитавши їй «Шахту» і п'єсу Біль-Білоцерковського, запропонував вибрати, яка з цих п'єс краща (Голос: «Обидві про шахту?»). А зробив це театр для того, щоб не дати можливости Київській російській драмі виставити п'єсу Біль-Білоцерковського, і трапилось таке, що російській держдрамі по суті не дали ставити п'єсу Білоцерковського, щоб театр Франка поставив «Шахту» Дніпровського, а художня рада відкинула цю п'єсу і ухвалила п'єсу Білоцерковського. Отака утворилась атмосфера біля «Шахти» і біля її автора Дніпровського — шахтинська атмосфера, якої не міг не відчувати драматург. Цілу хвилю збудження, несприймання цієї п'єси утворив театр Франка, в той же час заявляючи, що театр бажає і хоче сприяти роботі драматургів.

Один режисер, якого я поважаю, сказав, що добрий театр і талановитий режисер зможуть виставити на сцені і уривок з енциклопедії (коли того захочуть). А от коли театр не виставив п'єсу Дніпровського і, мабуть, тільки через те, що він не здібний був її поставити, тоді драматургам з таким театром нічого робити і працювати з ним вони далі не зможуть.

Так, як виступав тут т. Ф а л ь к е в и ч від імені Реперткому, я думаю, виступати не годиться. Поперше, він думок усього Реперткому не висловив, оскільки я знаю

погляди і ставлення до драматургів тов. Косила. Подруге, тов. Курбас казав мені не раз, що п'єса Дніпровського потребує великої переробки і що він береться поставити її, виправивши деякі моменти. Третє: театр Курбаса взяв цю п'єсу для постави після того як її було проведено через Репертком і дозволено під назвою «Шахта Марія». І тому накидатись на театр Курбаса, як це робить Фалькевич (тільки за те, що т. Фалькевич, як Мина Мазайло, серцем почуває, що театр Курбаса мусить зробити з п'єси контрреволюцію), не можна і не личить членові Реперткому. Це особистий погляд т. Фалькевича.

Я прошу звернути увагу на трагічний стан українських драматургів. За цілий рік усі вони і вся їхня продукція, починаючи з моєї п'єси «Мина Мазайло» і кінчаючи п'єсою «Над», зазнали таких ударів від театральної критики і, до певної міри, від глядача, що навряд чи тепер може утворитись серед драматургів добрий настрій.

Кілька слів про Репертком. Я, товариші, не чув, щоб т. Курбас казав, що він визнає лінію Реперткому за неправдиву, але я скажу, що за Реперткомом старі гріхи ще пахнуть. Наприклад, хто не знає, що в Реперткомі недавно лише одкопано понад 10 п'єс, переважно українських, які там просто собі лежали. «Шахта» лежала, «Натура й культура» лежала, «Марко в пеклі» лежав. «Енеїда» лежала. Між іншим, «Енеїду» дозволили лише після того, як хтось повіз її в Москву, і там її дозволили. «Марко Горбатий» лежав (п'єсу написали студенти харківського МУЗДРАМІНу, вона ще не закінчена, то для чого було її закопувати?). Після приходу в НКО тов. Косила ця лінія змінилася, і нам пощастило деякі п'єси з цього реперткомівського кладовища викопати (Голос: «Немає чим крити, так ви хоч цим криєте»).

Так от, все це гріхи минулого. Але таке просування п'єси в Реперткомі теж затримувало розвиток української драматургії.

До певної міри відбилася на кризі репертуарній і криза нашого глядача. Це зрозумілість і незрозумілість наших художніх театрів. Це найболючіше питання. Я починаю з того, що «Арсенал» і «Звенигора» фактично зазнали собі у масового глядача провалу. Не даром же т. Ткачук із Дніпропетровська сказав, що їм довелося зняти «Арсенал» серед тижня, замінивши його закордонним фільмом з «інтрижкою», з дією тощо, і що глядач відкинув «Арсенал».

Ну, звичайно, коли глядач буде відкидати такі речі через

те, що вони незрозумілі, коли ми підемо на компроміси, на які любить іти театр ім. Франка, ми тим самим поставимо всю нашу культуру під загрозу скотитися до бандуриста «Гамалія», до балалайки, до гармошки і т. інш. Я боюся, щоб ми не скотилися до таких компромісів, що матимемо замість великої культури балалайку з насінням. Треба підводити масу до рівня великої культури, а не знижувати культуру на рівень елементарного спрощеного розуміння і смаків маси.

Краще глядача зазнав і я, як автор «Народнього Малахія». Відвідуючи вистави «Народнього Малахія» в Харкові і в Києві я спостеріг, як публіка по-різному його приймає. П'єса пройшла 17 разів у Харкові, і скарг або критичних зауважень на її незрозумілість не було. Не то вийшло в Києві. На другий день після прем'єри не масовий глядач, не робітники, а більш-менш уже грамотні політично люди, навіть партійці, казали, що вони цієї п'єси просто не розуміють. Погано. Страшенно погано.

П'ята причина репертуарної кризи — це ставлення до неї нашої театральної критики. Тут сказали, що вона існує в ембріональному стані, але і цей ембріональний стан відбивається на драматургії ударами голоблі. Ось це в нас є, і, я вважаю, що найдужча провина за драматургічну кризу лежить на театральній критиці. Вона не спромоглася навіть «Арсенал» і «Звенигору» розтлумачити робітничій масі, щоб ці маси їх зрозуміли. Треба було б почати заздалегідь підготовку робітничого глядача до цих кінофільмів, тоді б, я знаю, не довелося т. Ткачуку в Дніпропетровську знімати «Арсенал» і натомість ставити закордонний фільм. І коли б наша театральна критика вміло та яскраво роз'яснила, що ж таке «Народній Малахій» — вона використала б мою п'єсу як могутній удар по міщанству, взагалі по українському, зокрема по певному світогляді дрібної буржуазії, по певних ідеологічних проявах цієї буржуазії та інш. Але вона не з того боку взялася. Вона почала перш за все шукати у п'єсі «крамолу», вона застосувала до неї методи не те що, як казав тут тов. Кулик, РСІ, а більше — методи карного розшуку.

В чому ж річ? Коли ми були в Москві на розмові у т. Сталіна, дехто з письменників напустився був на «Дні Турбіних». Дехто всіма чотирма ногами своєї революційности розпалено рвався до т. Сталіна, мовляв, для чого дозволили цю п'єсу до вистави. Що він нам сказав? Коли в якійнебудь речі, перш за все, є матеріял, що його можна

використати на користь революції, ми, більшовики, мусимо це зробити. Забороняти то ми майстри, а от творити не дужі (Тов. Скрипник з місця: «Це не значить, що треба творити на 10%»). Я цього чекав, але я проаналізую, чи мають хоч 10% «Дні Турбіних». На мою думку основна ідея цієї п'єси полягає в дискредитації ідеології турбінівщини. Турбіни зазнають краху у своїй ідеології і нарешті визнають більшовицьку революцію. Правда, у своєму світорозумінні. А ще була спроба від Художнього театру дискредитувати, так би мовити, національний рух на Україні, але та спроба Художньому театрові не вдалася (Тов. Полоцький з місця: «Здається, все таки дещо вдалося»). Коли Художній театр, виставляючи якусь італійську річ, посилає своїх робітників до Італії вивчати фолкльор, то чому на Україну не спромігся він послати своїх робітників хоча б ознайомитися з історією нацруху, а з другого боку не спромігся подати зі сцени нашої мови так, як подав він мову двох німців. Навпаки, він подав цю мову так, як подають її подорожні оповідачі анекдот про «хохла». Тому то Скоропадські німці йому вдалися, а от з полковників зробив він якихось ідіотів, помішав їх з повстанцями і показав так, що всі повстанці на Україні були якісь йолопи (Тов. Полоцький з місця: «А в якому вигляді він повстанців показав?»). Ну, звичайно, в позитивному вигляді він українських повстанців не показав.

Переходжу тепер до «Народнього Малахія». Що хотів показати я в особі Народнього Малахія? Я хотів показати ідеологічного шкідника в його природному оточенні. Оце основна ідея моєї п'єси. А показати художньо ідеологічного шкідника в ускладненій формі, хіба це не є річ корисна для революції не на 10, а на 100%. І прекрасна почалась була той рік дискусія з приводу «Малахія». Прекрасно почав її якийсь робітник, правда, після бридкої статті в «Харьковском пролетарии». «Нет, не народный он»... Прекрасна відповідь, з неї і треба було б починати нашим критикам ідеологічну аналізу п'єси. Малахій стоїть за негайну реформу людини. Він вимагає негайної реформи, він сам від себе пропонує негайну реформу людини. Звичайно, політично малорозвинені глядачі подумають, що це позитивний герой, то мусять же зрозуміти політично розвинені глядачі, що це не так, що провести негайну р е ф о р м у людини с ь о г о д н і зразу не можна, що про це можуть мріяти лише Малахії, а не ми. Пригадайте лише думку Ленінову, може трохи не точно я її перекажу, але

зміст її такий: Пролетареві доведеться ще кілька десятків літ, стоячи по коліна в бруді минулого, перевиховувати самого себе. Приміром, так казав т. Ленін, а що кажуть Малахії, за що вони беруться? Вони обіцяють нам негайну, сьогоднішню реформу людини, пусти тільки їх до влади.

Хіба ж ви не розпізнаєте, хто вони, оці «Народні Малахії», хіба це не видно зразу, хто такий Малахій Стаканчик? Чи вам потрібен ярличок від Реперткому? В IV-ій дії він каже, що це тип неґативний, що це справді лев, а не собака. «Киньте ваш Дніпрельстан, тут зґвалтовано двох старух». Це ж він характеризує Малахіїв, це характеристичне для ідеології Малахіїв, для всього малахіянства. Киньте Дніпрельстан, бо для нього зґвалтування двох бабів більше важить, ніж будування Дніпрельстану, ніж усе наше будівництво.

Далі в Малахіїв голубі мрії — все голубе.

Що таке голубі мрії? Це спокій, це не тільки кольоровий спокій, це статика, це не рух. Нарешті, хто йде за Малахієм? Єдина Оля, та й та від особистого свого горя, з розпачу пішла за Малахієм. А в останній дії, всі розбігаються, всі тікають від нього, навіть мадам Аполінарія плює на нього і теж біжить. Лишається він один, Малахій на кону та ще Агафія. У нього є дудка, і він дудить. Він вважає, що він творить симфонію, а насправді це не симфонія, це дисонанс. Дудка кричить проти нашої сучасної прекрасної музики. Ідею цієї дудки я виношував у своєму творі. А чи хоч один з критиків почав з цієї дудки? Ані один. Вони починали з розшуку якоїсь крамоли у п'єсі. Ідеї малахіянської дудки вони не зрозуміли. Я до цього не дочекався. А от я переконаний і заявляю тут, що саме оцією дудкою я ударив по малахіянству і досяг мети. На диспуті в Києві чого тільки не було сказано. Але про дудку ні слова. Навпаки, т. Бажанов — аспірант марксистської катедри — сказав, що таке малахіянство не існує в нас. Це так сказав не робітник, а аспірант, — малахіянства у нас, мовляв, не існує, і тому не треба витрачати на такі вистави й коштів. Не зрозумів «Малахія» і Аржінадзе, робітник з Арсеналу, коли сказав, що п'єса ця проти українізації. А от інтеліґент Довженко виступав і сказав, що мрії нам потрібні, що всі наші геніяльні великі люди, починаючи з Томаса Мора і кінчаючи Леніном, були мрійниками, всі вони мріяли. Так подумав про мрії т. Довженко з приводу п'єси, а робітник Шпільберґ сказав, що ми не мрійники і що взагалі з такими мріями мусимо боротися.

Між іншим, цікаво, що сприйняли п'єсу робітники і інтеліґенти по-різному. Чи треба відкидати мрію чи ні? — Про це далі поговоримо, бо це ціла тема. А ось цікаво, що Довженко, кажучи про п'єсу, що вона, мовляв, гнітить, що таких п'єс нам не треба, закінчив свою промову закликом відгородитися від Малахія і малахіянства. Цей заклик Довженків знов стверджує і доводить, що я досяг своєї мети, що п'єса якраз нам потрібна. Треба вам, т. Довженко, відгородитися якскоріше від Малахія і від малахіянства. Правильно, т. т., треба відгородитися і всім нам від малахіянства, бо малахіянство є наша національна хвороба (Голос з місця: «Це перебільшено»). І коли Довженко, нарешті, усвідомив собі, що треба відгородитися, то це і є та користь для революції, яку робить моя п'єса.

Треба і товаришам-робітникам сказати і розказати, щоб і вони вміли розпізнавати наших Малахіїв і наше малахіянство, бо воно не в минулому, воно живе міцно і тепер, бо це є проявлення, так би мовити, неоідеалізму дрібної української буржуазії. Коріння малахіянства за наших днів починається в цьогочасних сектах, де шукають нового бога, бо старий не задовольняє. А надалі малахіянство, можливо, вивершиться в певну ідеологію і тоді малахіянство (принаймні, я так думав і думаю) житиме ще аж поки не перестане точитися боротьба між матеріялізмом та ідеалізмом.

От приблизно так я тепер розумію свою річ. Минулого року я начепив був на цього «Малахія» до певної міри опозиційні настрої, у другій редакції я їх відкинув, хоча Малахій і малахіянство завжди будуть відбивати на собі опозиційні настрої, політичні або національні. Це їм властиве.

Скажу ще про критику на «Малахія». Більшість рецензій цього року — це спроба серйозної критики, на яку я вважав і вважаю (минулого року серйозні зауваження були лише в «Комуністі»). Решта торішніх критиків, як от і цьогорічні критики «Мини Мазайла», нагадують мені у своїх рецензіях міркування старого благочестивого цензора, що, прочитавши брошуру «О вреде ядовитых грибов», заборонив її на тій підставі, що не можна, мовляв, писати о «вреде грибов, когда грибы есть постная пища й рекомендуется церковью» на споживання людям. У цього цензора було більше логіки, ніж у декого з наших критиків, що вважають «Мазайла» за шкідливого для робітничого глядача.

Два слова про те, що дає театр драматургові. Скажу,

що мені, як драматургові, багато дав і дає «Березіль» (чи міг би дати це театр Франка?). Я вважаю, що для українського драматурга театр «Березіль» дає колосальний матеріял, колосальну зарядку, підносить драматурга, дає силу, примушує працювати і т. д. І коли брати на віру ті чутки, що ширяться за останній час про переведення в Харків театру Франка (я поважаю театр Франка, але все таки мушу сказати правду), то цей перехід на довгий час загальмує розвиток української театральної культури.

Кілька слів про декларацію театру Франка. Я користуюся з виступу тов. Кулика, щоб перевести одне його твердження на адресу театру ім. Франка. Коли тов. Кулик наводив тут цитату «хочешь делать, то не говори, что ты хочешь делать, а покажи, как умеешь делать», то цю цитату треба направити на адресу Франка. Його декларації прекрасні, але те, що він робить, геть недостатньо. У нього іноді, так званий, динамізм обертається на таку стрілянину, що хоч із театру тікай.

А от ви, тов. Кулик, не зрозуміли, на мою думку, Курбаса, коли той говорив про духовну одність культури і що та духовна одність мусить бути централізована. Курбас мислить цю духовну одність, так би мовити, на базі певної філософії, на базі ідеологічних постулятів і політики партії, він її не мислив як керівництво, а ви переплутали духовну одність з адміністративним керівництвом. І коли ви пропонуєте провадити духовну одність в адміністративний спосіб, через апарат НКО та ще може скажете через Вольського, то це справді вийде сміховина, а не здійснення одности. Я не відкидаю й того, що треба керувати й адміністративно, але я кажу, не через Вольського і не через Савчуків, бо це не дає бажаних результатів, а навпаки дасть протилежні результати, що ніколи не бажані.

Приблизно на цьому я кінчаю й кажу наше побажання. Лінія, що визначилась за останній час в НКО, має своє коріння, очевидно, в директивній політиці Миколи Олексійовича. Раніш вона не прорвалась, не пройшла через апарат, не пішла до громадянства нашого, але тепер ми цю лінію відчули і вітаємо її. Вітаємо перші спроби Головполітосвіти зв'язатися, встановити живий зв'язок з радянським суспільством, з мистецькими та літературними колами. Наше бажання, щоб протягом цього року Упр. мистецтв скликало принаймні 2-3 невеликі, а може й широкі політично-художні, мистецькі, театральні наради з пред-

ставників режисури, драматургів, мистців, а також робітників. Оце нам дуже потрібно.

Я закінчую свою промову, можливо, і різким, але правдивим закликом: треба дебюрократизувати культурний театральний український радянський процес, і ця дебюрократизація дасть блискучі, прекрасні наслідки на користь пролетаріяту, революції й соціялізму.

СУХИНО-ХОМЕНКО: До диспуту, товариші, думалося, що будемо говорити сьогодні здебільшого про маленькі справи — театральні непорядки, недоліки, які заважають підійти до повного виконання завдань радянського театру, перейти до обслуговування робітничого глядача тощо. Але після першого ж дня диспуту доводиться визнати, що це не так, що т. Фельдман частково правий: на нашому театральному диспуті є альянс, і альянс не зовсім то театральний. Я сказав би, що цей альянс намічається саме по лінії формальних угруповань навколо театру Франка, чи то «Березоля»; він був намічений виступами товаришів Курбаса, Хвильового, Куліша і завершив його тов. Фельдман (З місця: «А з другого боку — Кулик і Юра»). І саме ці виступи примушують говорити на цьому диспуті, зокрема мене, вже не про окремі недоліки нашої театральної роботи і нашого театрального сьогодні, а говорити про те, що ці, колись маленькі недоліки, дрібні на першому стані розходження, на сьогоднішній день перетворюються коли й не у хронічну, то в досить серйозну хворобу, яка вимагає негайного лікування і навіть уже не тільки профілактичного. Тепер справа, товариші, в тому, що основні, кардинальні, принципові питання буття радянського театру поставлені руба. Зараз уже зовсім не стоїть питання про те, хто краще, хто гірше з художньо-формального боку, зовсім не стоїть питання про те, де актори краще й чому, де еклектизм і в чім, хоча здавалося б доведеться говорити на диспуті саме про те, як підтягти один театр до другого тощо, а зараз питання ставиться про те, *чим мусить бути радянський театр*. Всі ті товариші, яким це питання ставилося, відповіли, що радянський театр мусить бути революційним, а по суті, на жаль, в тих позиціях, які для цього театру «альянсом» намічалося, він утрачав основний свій революційний зміст. Так, товариші, намічалася загибель цього революційного змісту радянського театру.

Це, правда, приховувалося під різними покровами:

принципові положення, щоб вони не різали очі, безпринципово підмінювалося особистими моментами, не прикривалося в усій своїй наготі, і все ж таки й через безпринципове маскування гостро пруть принципові помилки. І дивним стає, що багато з товаришів, що тут виступали, ідуть на цю безпринциповість, кажуть, що вся «буза» походить від Вольського чи другого та третього товариша. Одні свідомо з тактичних міркувань це роблять, другі через свою незайманість, частенько не розглядівши питання, намагалися ці принципові моменти розходжень замазувати за прізвищами, за окремими особами. Дозвольте ж розшифрувати принципові хиби виступу т. Курбаса.

У чому суть теорії тов. Курбаса, до якої потім приєдналися три товариші, про яких я говорив? Є два театри — говорить т. Курбас, — театр революційний і театр назадницький. Різниця між ними та, що перший театр іде вперед, а другий — зрозумілий масам, глядачеві — ні, тобто: перший театр систематично показує глядачеві свій хвіст, тим часом як другий тупцює на місці. Отож саме за передовий театр вважається театр який мусить розірвати з масовим глядачем.

Правильно, що театр революційний це той театр, що визнає діялектичність дій, що визнає повсякчасний рух від сьогодні старих форм і шляхів до нових шляхів, досягнень, а не тупцює на місці; алеж не всякий рух може бути (не вважаючи на суб'єктивні бажання рухливих осіб) рухом уперед, бо мало одного бажання йти, а треба знати, куди йдеш, треба на чомусь перевірити свій шлях. Треба оці шляхи не просто видумувати, вигадувати, не брати тільки із своєї власної голови («саморобний компас»), а треба рівняти їх по об'єктивному стану, по оточенні, в якому театр перебуває, треба орієнтуватися на трудовий колектив.

У нас театри, правдивіше безпосередні творці театру — це інтеліґенція, а інтеліґенція, як відомо, ніколи не йде поза будь-якою клясою і ніколи не видумує якихось позаклясових принципів і ідеалів, шляхів і напрямків. І цілком зрозуміло, що театр, який хоче бути проґресивним і передовим, мусить іти із проґресивною клясою і вважати на те, що вона говорить, а не трактувати голоси передової кляси за щось таке, над чим він стоїть вище, що можна відкинути, про що можна було почути від тов. Курбаса і тут, і з київських газет.

Тут деякі товариші, щоб обґрунтувати цю теорію надмасовости, надклясовости, намагалися користуватися з ана-

логій, які не можна пристосувати до наших умов. Справді, бувають часи, коли театр забігає вперед і показує задки своєму панівному суспільству, клясі, але цього аж ніяк не може робити пролетарський театр у пролетарському суспільстві, бо це роблять тільки передові театри в суспільствах, що загибають. Такі приклади на сьогоднішній день дається бачити на Заході, де маємо розрив між лівим буржуазним театром і панівною буржуазією. Цей лівий театр проґресивний з нашого погляду, бо такий лівий театр відривається від буржуазії і намагається йти до пролетаріяту. Такий театр часто не тільки ворожий, а й незрозумілий панівним верхам і його буржуазія іґнорує. Такий перехідний театр, часом навіть незрозумілий і пролетаріятові, але він близький йому, близький своїм бунтарством проти ворожої офіції, тим, що він до нього (пролетаря) йде, рве вороже капіталістичне коло. За цей бунт робітник може часом простити театрові й далекі, чужі для себе витребеньки. І коли такі приклади переносяться на наш сьогоднішній стан, то робиться помилку, бо чи може театр за наших умов так само працювати, як на Заході? Ні... Він мусить максимально наближатися до трудового глядача. Коли на Заході лівий театр перебуває в процесі цього наближення — він проґресивний (хоч цей театр часом і здебільшого незрозумілий пролетаріятові), тому що він іде до пролетаріяту. За наших же умов усяка лівизна до сучасности — nonsens, бо досить театрові бути близьким і зрозумілим панівній клясі — пролетаріятові, щоб бути тим самим і максимально лівим (лівим у природних рамках, а не в розумінні дрібнобуржуазного божевілля).

Тов. Фельдман у своєму виступі вдався до історії; я дозволю собі також згадати трошки історію «Березоля». Я гадаю, що «Березіль» був революційним театром, був передовим у порівнянні навіть з лівим буржуазним театром, бо максимально наближався до пролетаріяту. Це наближення «Березоля» продовжується до 27-28 року. І тим самим, що «Березіль» максимально близько підходив до робітничих мас, він користувався такими величезними симпатіями робітництва. Цього ніхто відкинути не може, це золоті часи «Березоля», часи розквіту й буяння. І дуже зле, коли хтось намагався з історії «Березоля» це викинути. В добу економічної, культурної відбудови країни «Березіль» умів бути революційним. Отже, товариші, коли б і в реконструктивний період поступ «Березоля» не припинився, могла б зрештою стати взаємодія, перетворення театру в пролетар-

ський: і маса робітництва підросла б, і театр, наближуючись більше до пролетаріяту, дав би гармонію, синтезу своєї еволюції, став би цілком нашим театром, бо справжнім пролетарським театром буде той театр, не назвою і деклязраціями, а по суті, — який буде органічно близький і зрозумілий пролетаріятові, і ніякі декляраціі, афішування себе за ура-революційний театр — не зроблять його пролетарським.

Отже, товариші, невірно протиставити революційності — зрозумілість, і в корені невірно брати такі цитати з Леніна, що нібито можуть обґрунтувати протиставлення проґресивного — зрозумілому пролетаріятом. Не можна, товариші, говорити, що все, що є революційне, обов'язково незрозуміле масам. Аксіома, здається, що все геніяльне — просте. Всі найвищі зразки пролетарської культури були тим ціннішими, що вони, будучи наповнені глибоким змістом, були в той же час простими; такими, які можуть захопити пролетаріят, бути зрозумілими пролетаріятові, стати його зброєю. А щоб володіти зброєю — треба її знати, щоб впливати на маси — треба вміти пройти у свідомість, у почуття мас. Пролетаріят кабалістичним знакам не примусиш вклонятися, незрозуміле ніколи не буде вести за собою маси.

Отож все велике мусить бути водночас і простим, велич не в одриві від мас, проґресивної кляси і коли б марксистові Кулішеві і марксистові Хвильовому трохи знання марксизму, звичайно, вони не настоювали б на тому, що геніяльне — незрозуміле. Як же можна судити про геніяльність, коли вона незрозуміла, як же можна говорити про досягнення театру, коли щодалі, то більше він іде кудись від мас.

Отож, тов. Хвильовий, коли ви себе вважаєте за марксиста, коли перед вами викладають отаку теорію вищости, то хіба для цього не досить було б вам почути два слова із такої теорії, щоб виступити і навалитися на неї з усією вашою марксистською артилерією, з усіма засобами, які у вас є?

Інакше, дорогі товариші, виходить, що ви погоджуєтеся з цією теорією Курбаса, бо вона ж є основна, провідна думка всього його виступу.

Далі беру другу провідну думку тов. Курбаса, проти якої суперечливого слова не сказали ні тов. Хвильовий, ні тов. Куліш і яка примушує мене сказати, що тут справа не тільки в марксистській неписьменності товаришів, а й у (не

буду боятися для кваліфікації термінів простих і досить зрозумілих) певному ухилі, і забутті «азів» марксистських.

Тов. Курбас заявив, примірно, таке, що для нього абсолютно не грає ролі, хто на сьогодні правий, хто неправий, а він творить, як хоче (Шум — голоси: «Ні, ні, не так»). Я говорю про загальну тенденцію виступу — це записано в стенограмі. Тов. Курбас говорив, що не можна мистцеві зараз класти свою згоду чи там незгоду з сьогоднішньою партійно-політичною лінією, бо чи правий або лівий ухил праві на сьогоднішній день — невідомо. Мистець бере, мовляв, тільки основну тенденцію розвитку. Але яку він візьме тенденцію, коли він не може собі сказати — хто правий або неправий на сьогодні? Значить, ця основна тенденція виходить із власного, суб'єктивного думання тов. Курбаса, вона не виходить із лінії й оцінки сьогоднішнього і з розгляду об'єктивного стану речей, а виходить із того як йому (Курбасові) особисто, суб'єктивно це здається правильним, поза оточенням, поза оцінкою сьогоднішнього стану речей. Коли це не теорія надклясовости мистецтва, то що ж це, товариші, як не теорія того рафінованого інтеліґента, який щиро гадає, що він може все ж таки якнебудь утриматися на цій надклясовості і бути суперарбітром над масами, життям. Ще краще, що тов. Курбас це сказав, а тов. Хвильовий пробував обґрунтувати і для цього намагався притягти, здається без стенограми, слова тов. Сталіна. Я говорю, тов. Хвильовий, що недобре, не маючи стенограми і знаючи, що у других теж під руками нема стенограм, наводити твердження, яким ви захищали думку нібито тов. Сталіна. Адже ясно для кожного, що ніякий марксист не міг би висловити таке твердження. Товариш, що дійсно працює сьогодні й на сьогодні, не може заявляти, що я стою до того високо над сьогодні, що мені абсолютно байдуже до всього, що діється навкруги. Справа в тому, що коли ти хочеш щось творити, треба знати тенденцію розвитку, треба, щоб ти самовизначився, треба, щоб ти міг сказати, що в цьому розподілі ти посідаєш таке то місце, таку позицію. Надклясовости у нас немає, мистець творить речі певної соціяльної якости, що, хоче він цього чи не хоче, впливають, грають на руку тої чи іншої соціяльної групи, течії, і дарма, товариші Куліш і Хвильовий намагаються розводити теорію про те, що мистець може творити речі, не враховуючи на користь кого він ці речі творить. Ну, це вже пробачте, товариші. Коли мистець говорить, що він не розбирається в тому,

хто виріс, а хто не виріс, хто прав, а хто винен — він просто замазує свою байдужість до дійсности, опозицію до дійсности і ллє воду на млин, але не на млин пролетаріяту, бо напевно творить речі непотрібні, ворожі сучасності й щоб виправдати себе перед нею, вигадує отакі теорії.

Я думаю, що оці два основні положення, які товариші намагалися обґрунтувати, ці положення саме і лежать в основі кризи, що її переживає «Березіль», і сталося це тому, що дехто з керівників, активних творців театру, поплив за опозиційною сучасності «бузою», поплив проти пролетарської течії. Біда не лише в кризі репертуару, а біда й у тому, що театр ніяк не може вхопити, вловити і зрозуміти ту живлючу тенденцію, яка б залишила його в лавах поступових театрів. Саме тому криза «Березоля» є дуже подібна до кризи, яку переживають нерадянські театри, яку можна простежити і в Західній Европі. І ось, товариші, біда цієї кризи не тільки в тому, що Курбас та іже з ним не попадуть зараз до нас у ногу, у крок, гірше, що для цієї кризи розмички видумуються, а вірніш виймаються з архіву погані теорії, реакційні теорії, які розбиті самим життям і від яких на певному стані відмовилися їхні літературні творці. Це ж те саме тікання від дійсности під гаслом «самокваліфікації» і намагання охоронити себе від критики проґресивного сьогодні постулятом, що я «сам собі цінитель, сам собі вчитель», а ви... коли й не темна маса, то письмоводителі. Це нам доводилося вже чути і в літературі 2-3 роки тому, коли певні особи за «самокваліфікацією» ховали свою нехіть до нашої боротьби.

А коли і «темноти» мас, і «некультурности» пролетаріяту стає замало для пояснення відірваности театру від сьогодні, від пролетаріяту, виймаються арґументи не менш «цікаві» — що продовжується, мовляв, процес русифікації глядача, пролетаріяту, ЛКСМ і т. д. і тому вони не люблять український театр «Березіль». Дивно було мені чути від тов. Курбаса такі теорії, що взяв він їх некритично із старої плятформи певної (давнопомерлої) літературно-політичної течії. Як вам відомо, товариші (знов нагадую), самі творці зрозуміли хибність цієї теорії. Сьогодні мені здавалося, що вони вийдуть і скажуть Курбасові: «Ми, тов. Курбасе, в літературі вже побачили хибність цієї теорії і не переносьте, будь ласка, її в театр; вона матиме такі ж гіркі наслідки, як і в літературі». Ці товариші відреклися від основних хибних своїх постулятів давненько, і я маю всі

підстави сподіватися, що саме вони порадять Курбасові не повторювати зади. Сталося ж так, що на старій плятформі, на плятформі, від якої відхрестилися її творці, автори, захисники, знов утворюється альянс, і тов. Курбас — його центр.

Сподіваюся, що т. т. Кулішеві і Хвильовому абсолютно ясно, що підтримка цих положень т. Курбаса аналогічна з тим, що вони розписуються в своїй немочі триматися своїх же заяв, а тому і в своєму політично-літературному банкрутстві. Виходить, товариші, як на благбазі: намагання поновити протестовані векселі, щоб зробити спробу наново їх пустити в хід уже на ширшій базі. Тому, мені здається, цей альянс треба розглядати не як дитину, що народилася на диспуті, а як велику дорослу людину. Виступи т. т. Хвильового, Куліша, Фельдмана і особливо загостреність їхнього виступу проти Кулика і проти тої декларації, що її зачитав Гнат Юра, — це підтверджують (Голос з місця: «А ви її читали?»). Мені досить було просто чути, щоб прийняти в основі декларацію, не вагаючись (Хвильовий з місця: «Це ж безграмотна декларація»). Про грамотність її може, т. Хвильовий, судити той, хто сам грамотний. Так от, товариші, я гадаю, що все те маскування, якого вживалося тут для прикриття березолівсько-драматургічної кризи відсталістю глядача, його русифікацією, темнотою й т. д., дуже подібне до заяв того солдата, що пчикає «вся рота не в ногу йде, а тому мені нема чого міняти крок». «Березіль» не може виправдувати свою кризу, не може виправдувати свій відрив від глядача за методою солдата-роззяви, інакше він загубиться десь в обозах революції. Не можна виправдувати кризу несвідомістю пролетаріяту (З місця: «Не пролетаріяту, а критики»). Не можна заводити у себе такого «експерименталізму», щоб він вів театр з аванґарду в ар'єрґард революції. Слово «експеримент» — само по собі хороше, як і «кваліфікація», коли ж його возводять в ікону й поклоняються йому — воно втрачає своє позитивне значення, і доводиться питати: для кого, для чого? Коли експерименталізм, відірваний від клясової бази, відірваний від глядачів, коли він не враховує сили трикутника, сили, що живить театр, і коли зачинає творити не для глядача, проти вимог глядача, сам для себе, — такий експерименталізм стає реакційною силою, нікому (вірніше нам) непотрібною.

Я згоден на сьогодні поставити значно вище театр, який за формально-художніми ознаками не досить ще на

сьогодні високий, але коли він дає задоволення, емоційне зарядження робітничому глядачеві, коли він, не відриваючись від нього, вкупі з ним іде вперед і підносить культурний рівень мас, не гуляючи десь відірвано під хмарками. І, товариші, це також мусить стати за мірило, яким мірятиметься досягнення в наших театрах. Можливо за формальними ознаками вони нижче від «Березоля», проте, вони ближчі до сучасности, до нас, а тому мають більше шансів на зростання вперед. Досягнення наших пересувних театрів у тому, що вони щільно зв'язані з робітниками, що, коли вони переїжджають, робітничий глядач жаліє за ними й дає їм прапори, дає подарунки і закликає знову приїхати до них. Бувають, на жаль, у нас театри, за якими глядач може й не жаліти. І саме, товариші, на цей бік справи звертаю особливу вашу увагу. Те, що одна тисяча, дві, п'ять інтеліґентів можуть захоплюватися театром і заявляти, що ми ростемо вкупі з ним, що цей театр нас задовольняє, — цього нам ще замало, такий театр нам ще не зовсім годиться, коли робітничий глядач його не розуміє й коли робітничий глядач його обминає.

Саме тому, що відірвалася від робітничого глядача, закризувала й частина нашої драматургії (З місця: «В національнім питанні»). Відсталістю робітничого глядача культурною й національною, так само хоче й Куліш виправдувати свою власну кризу (З місця: «Куліш — не вся драматургія»). Вірно, я хочу сказати про драматурга, який найбільше зробив і робить для театру, і що більше він сьогодні робить, то більше, на жаль, відганяє від себе ту повагу й любов, що він заслужив п'єсою «97». Наша драматургія тому саме не працює над актуальними темами, що відірвалася від робітника й тому саме вона й займається канарками та рушниками. Правильно говорив т. Рабічев, що деякі драматурги не бачать робітника, а я додам, що вони не вміють дати і того міщанина, по якому треба вдарити (Куліш з місця: «Або міщанство мене, або я міщанство. І в партії є міщанство»). Саме тому й завдяки тому, що вони не вміють клясово підійти до міщанства, вони основне зло вбачають у канарці й рушнику й не бачать патріярхального побуту, тяжкого становища жінки, п'янки, що найболючіше нас б'є, з чим ми мусимо, насамперед, боротися. Вони продовжують по-старому, як рафіновані старі інтеліґенти, що, почепивши собі краватку, борються проти канарки й рушника за смокінґ, б'ють зовсім не по тих моментах, які сьогодні болючі. Товариші, біда драматургів, як і театру

«Березіль», в тому, що не звертається уваги на робітничого глядача.

Тов. Курбас тут заявляє, що в Києві і в Харкові робітники хвалили і «Березіль», і навіть Куліша. А я дозволю собі не погодитись із цим, бо факти говорять зовсім протилежне. Робітники в Києві не прийняли роботи Курбаса, не прийняли «Народнього Малахія» й «Мини Мазайла», не прийняли тому, що драматург і театр перестали вважати на критику мас і перестали давати те, що масам потрібно. Коли два роки тому «Березіль» був театром, який у Києві носили на руках, то боюся перебільшити, але, здається, він став театром, який сьогодні з Києва майже винесли. Це наслідки реалізації театром теорії т. Курбаса, наслідки, які треба знищити, як і теорію. Так само тоді, коли Куліш зверне увагу на критику, на робітничого глядача, він не буде плакатися, що його п'єс не розуміють, а Курбас не буде говорити, що глядач приходить без мізків до театру. Я не говорю вже про неприпустимість кваліфікації тисячної маси відвідувачів театру за безголових тільки тому, що глядачеві театр стає чужим і це не подобається художньому керівникові, що великою мірою в цьому винен; так само я залишаю без розгляду скромність Куліша, який каже, що його не розуміють тому, що він став глибоко розрішувати глибокі проблеми. Гадаю, що причина все ж таки в тому, що тов. Куліш відірвався від робітничого глядача, що він став непролетарським драматургом, що працює він тепер для обмеженого кола й до того ж зараженого, коли не націоналістичними, то занадто націофільськими почуттями, яких пролетарський глядач не має й ніколи мати не буде.

Тепер, я гадаю, всім ясно, чому т. Курбас не вірить в наш диспут. Цілком зрозуміло, я погоджуюсь з ним, для нього (для його теорій) цей диспут не дасть нічого. Він покаже всю безбарвність цих теорій, покаже, що події, які мали місце два роки тому, відроджувати не треба, вони себе так скомпромітували, що як би хто не захотів — не пробував би їх відродити, їм дадуть по руках. Саме тому, т. Курбас, вам час кинути зневажливо говорити про людей, що охолонули до «Березоля», час звернути увагу на авдиторію, на робітничого глядача, бо театри наші не будуть продовжувати розвивати теорію відриву від мас, теорію, яка є хибна, яка не гідна революційного театру.

Так само не буде наслідком цього диспуту реалізовано гасла, що його кинув т. Куліш, гасла якоїсь «дебюрокра-

тизації» творчости, що його видно треба розуміти як повну змогу Кулішеві творити й ставити те, шо він хоче, не звертаючи уваги на критику, на робітничого глядача, і примушувати глядача оцінювати речі так, як йому (авторові) того хочеться. Такої «дебюрократизації», творити й ставити дурниці, я думаю, робітничий глядач вам не дозволить. Навпаки, саме треба, щоб найбільше над вами була тепер централізація, тоді ви може дасте щонебудь хороше і для нас, для пролетарської і для радянської культури.

Тепер два слова про не зовсім театральні питання, про які говорив переважно т. Курбас. Я не буду згадувати про його обмовку, яку зауважив т. Скрипник, що у нас не Україна, у нас Росія, цікавіше те, що т. Курбас ориґінально виступив на захист Куліша. Він виступив за «Малахія» вже не тому, що «Малахій» як п'єса дає роботу мізку, — він виступив за Малахія Стаканчика тому, що Малахій є національний, історичний тип, який глибоким корінням вщеплюється в українську літературу, в українську історію, тому, що Малахій є тип, якого плекали старі керівники українського народу, якого можна відшукати в політиці цих керівників тощо. Які керівники — мені не відомо, але старі (треба думати, з XIX сторіччя і раніш), що за керівники були тоді — ми знаємо. Виявляється за т. Курбасом, що найвеличезніше досягнення Куліша в тім, що на 12-му році пролетарської революції (Куліш з місця: «Трошки раніше — три роки тому») Куліш подає Малахія — типа, якого плекали вожді нації в XIX сторіччі. Я погоджуюся цілком з Курбасом, що такі риси у Малахія є, я погоджуюся, що він дійсно входить глибокими коріннями в XIX сторіччя, що він є творіння тих кіл, які були за проводирів нації в XIX сторіччі, за проводирів буржуазії української і, я думаю, що це не можна вважати за досягнення пролетарського драматурга і, в кожному разі, ми такого Малахія ставити не можемо й саме через те його і зняли. І сам Куліш побачив, що наробив помилок із старим «Малахієм», і написав листа (не знаю — чи був він друкований), де визнає помилки в старому Малахії, і саме тому він (Куліш) переробив п'єсу. А сьогодні, як і Хвильовий, Куліш підписався під виступом Курбаса, нібито він забув, що сам відмовився від «Малахія» і переробив його (Куліш з місця: «Як це відмовився?»). Відмовився від с т а р о г о «Малахія», визнав помилки в подачі старого «Малахія», а сьогодні він заявив, шо не згоден з тим, що старого «Ма-

лахія» зняли (Куліш з місця: «Це так»). Ви тоді займаєтеся подвійною бухгальтерією (Куліш з місця: «Нічого подібного»).

І от разом з плеканням таких «історичних» «національних» постатей, як Малахій, т. Курбас рішуче проти внесення до нас чужої культури, а саме проти «Митьки на царстві». Чому саме проти такої п'єси він виступив? Невже це таке велике перенесення чужої культури? Чому можна ставити «Змову Фієско в Ґенуї», «Король бавиться»? (Голоси з місця: «Це халтура»). Це не халтура, а клясичні речі і я за таке перенесення. Перенесення елементів чужої культури в українську культуру — абсолютно хороша річ. А от чому ви повстаєте проти «Митьки на царстві?» (Куліш з місця: «Це халтура, а не культура»). Справа, т. Куліш, не в халтурі, а в тому, що т. Курбас запротестував і проти танків Івана з російською дівчиною без перекладача.

Я думаю, товариші, що ці тези є результат певної сліпоти т. Курбаса, так само, як результат певної сліпоти є і його твердження про дальшу русифікацію пролетаріяту, комсомолу України. Аджеж, дійсно говорити такі речі після того, коли в нас провадять робітничі маси місячники української культури, коли Донбас до того «розкачався», що йде на Харків у культурний похід, коли робітники не лише вивчають українську літературу, а й творять своїми силами її (в Донбасі утворюється український «Забой» і т. д.), коли пролетаріят дає свої кадри і в літературу і в театр, заявляти, що в нас продовжується русифікація — це знаєте, товариші, або бути дійсно сліпою людиною, або бути людиною, в якої щире національне почуття переростає в націоналістичне почуття.

І я гадаю єдине, що може виправити той крен, який є зараз в «Березолі», той крен, за який, обмившись в купелі декларацій і заяв, виступали т. т. Хвильовий, Куліш і інші — це: треба відкинути теорію надклясовости, вищости над пролетаріятом, над пролетарським глядачем, богемність; відкинути трошки націоналістичного душку, що виявляється в хоробливому переживанні всього того, що не українське, — тільки тоді, об'єднавшись і в ногу йдучи з українським пролетарським глядачем, слухаючи його критику, слухаючи замовлення пролетаріяту й нашої доби, театр буде передовим драматичним театром, а не буде складати лівий фланг буржуазного мистецтва.

КУРБАС: Так от, тт., «проти рожна перти, проти хвилі плисти». Тут говорилося про те, що в сучасному українському радтеатрі загинула робота над експериментом. Загинула експериментальна робота. Тов. Хоменко, що тільки-що виступав, навпаки підкреслює і правильно підкреслив, що в «Березолі» вся ця експериментальна робота все таки ведеться і в усякому разі це може єдине правильне, що сказав тов. Хоменко за весь сьогоднішній вечір. Мені ж треба маленьким відступленням від безпосередньої теми цього диспуту, як вона виявила, розказати, роз'яснити, розв'язати, може — дещо головне, що врятує мене від обов'язку відповідати на дрібниці.

Тт., ось була у нас цього сезону така вистава «Алло на хвилі 477 метрів». Я беру навмисно цю виставу, що найбільше викликала опору і опору зовнішньо арґументованого, опору нібито страшенно революційного. Тов. Кулик навіть там і закінчив свою промову вчора, що я, мовляв, «проти рожна, проти хвиль», особливо проти хвилі 477 метр. І більшість промовців, коли бажала піднести ефект своєї промови, звертала на цю поставу. Чому ми її ставили і як ми до неї підходили? Я казав у своїй доповіді позавчора, що театр (передусім наш театр) особливо чітко реаґує на всякі зміни настроїв, настановлень і потреб серед свого суспільства, і коли б не бідність, не певна одноманітність нашого театрального фронту, то ми, може б, не звертали увагу на оперету, на театр малих форм, на театр естради, на цирк, як ми це зробили, напр., і в «Алло». З чого ми виходили, ми «естетський» театр, «лівобуржуазний» театр, «антипролетарський» театр, театр із «креном», театр, який, роблячи правильний висновок з того, що говорили тт. Хоменко і Кулик, треба закрити, а треба його закрити, коли робити висновки з того, що тут говорили. От цей театр — підходить до життя обличчям до обличчя. Все наше суспільство, пролетаріят, як і інтеліґенція, взагалі все наше громадянство проводить велику, а то й більшу частину свого життя «під грушею», цебто за чаєм, чи то гуляючи в парку, чи то полюючи, чи то обідаючи, чи то роблячи перерву в роботі, чи взагалі відпочиваючи. Основним тонусом, основним характером цього відпочинку є його проводження «під грушею», цебто в основі його є певний легкий, легковажний аспект ставлення до тих самих «груш», до себе самого і навіть часто до зовсім серйозних проблем і фактів нашої дійсности, нашої боротьби. В цьому нічого страшного навіть і немає, коли, сидячи «під

грушею», ми можемо пожартувати з фактів нашої боротьби, в цьому є доказ нашої сили, нашої упевнености в своїй перемозі, нарешті в тому є тільки доказ для нас, що ми непохитні у своїй певності, що ми ширше і глибше, істотніше дивимося на справу пролетарської боротьби. Це є факт; не можна заперечувати, що частину нашого часу ми проводимо у відпочинку, в легкому аспектуванні нашого життя. Цей «естетський», «архі-буржуазний» театр ставить собі питання, чи охоплює він, чи захоплює він своїми формами життя в належній мірі і всебічності, напр., якогось громадянина, що його можна спіймати, як він гуляє в неділю десь у Зеленому Гаю або Карачівці. Ми бачимо, що цей відламок часу заповнений похабщиною, старовинними сентиментальними романсами, як от «Хризантеми», заповнений антирадянськими анекдотами, заповнений «спльотками» і т. інш. Ми знаємо, що зараз на черзі стоїть питання про введення української культури в маси і притягнення мас до культури, як її творця. Ми знаємо, що зараз на черзі стоїть питання українізації. Як русифікувалася Україна? Вона русифікувалася спочатку пісеньками, вона русифікувалася словечками «хорошо», від прокльонів і лайок, від різних «хльостких фразочок», від переймання нових чужих, «городських» слів, які спочатку поступово заповнювали собою українську мову, а відтак уже стали тим ґрунтом, на якому можна було цілком русифікувати все українське населення міста і тим більше пролетаріят. Наш театр вирішив, що він не має права бути безчинним, що це велика ділянка життя, якої не можна забувати, а Наркомос уже систематично кілька років забуває її. Це велика й важлива ділянка, на якій ми не маємо ніяких традицій, ніякого баґажу, ніяких спеціялістів, ніяких форм, а форми для такої речі — це старі провідники настроїв. Естрада, цирк, і подібні до них заклади вимагають особливого специфічного зв'язку з усіма певними ідеопсихологічними і національними особливостями даної країни. І от ви подивіться, яка робота стоїть перед нами, який «естетський» експеримент стоїть перед нами. Ми бачимо, що в інших культурах існують певні форми, на російській естраді є «лапотники», є «фрачные», є «эксцентрики», є «блузники», є «рваные». Що ми можемо з цього взяти? «Лапотники» для нас просто чужі, національно чужі, занадто сільські, великоруські. «Фрачные» — такої традиції у нас немає. Немає ґрунту для цього, оскільки наше специфічне українське міщанство, коли б ми навіть хотіли цим займатися,

таких традицій не плекало, а для пролетаріяту утворити наново «фрачный» жанр є просто дурниця. «Рваные» — це є існування наявної «блатної» мови. Вона (мова) визначає специфічний жанр, як особливість старого побуту, російського, старої російської мови за старих часів. У нас цього немає і використати ми цього не можемо. Ми можемо використати «блузника» і «эксцентрика». Тільки ці дві різновидності ми можемо використати, але вони до такої міри не оформлені в російському театрі, вимагають до того великої роботи, що пророблення цього завдання вимагає від нас великої праці. Що ми робимо? Ми вигадуємо, ми експериментуємо такі маски, які б, на наше міркування, могли мати перспективу, прищепитися, як певна стандартна форма, яка могла б піти по клюбах і естрадах, на заводах і т. інш., і бути популярною, цікавою, як «Петрушка», цікавою, як інші маски і жанри на російській естраді.

Ми вигадуємо «Ляща і Свинку». Я не берусь сказати, що це остаточно вдалий винахід. Я переконаний, що коли ми зробимо те, що хочемо, цебто, коли покажемо наступного року у другій програмі «Алло» (яке буде може інакше зватися), ще раз «Ляща і Свинку», як ми будемо розробляти ляборaторно ті фігури, студіюючи і перевіряючи їхню органічність і їхню перспективу, перевіряючи на легкості їхнього сприймання глядачами, то ми певні, що доб'ємось того, що і «Лящ і Свинка» будуть цікавими масками, на які з цікавістю будуть дивитись і які будуть капітальною формою, що вросте в наш мистецький здобуток. Щодо «куплетів» і «частушок», то ми шукаємо форм, що, будучи національними, легше засвоювалися б масами. Ми знаходимо коломийки в багатстві нашого фолкльору. Я згоден з т. т., що на цей раз вони не зовсім вдало вийшли, але коли ми розробимо питання, так званих, коротких полтавських пісень, коли наші письменники навчаться писати легкі коломийки (зараз вони не вміють писати), ми матимемо специфічну форму «куплету», який за своїм національним походженням легше буде сприйматися на Україні, аніж чужі «частушки». Ми даємо змогу на цьому літераторам привчитися легко писати, писати для естради, звикати до таких форм, яких вимагає естрада, ми привчаємо режисера опановувати легкий жанр і розвивати його, привчаємо актора це грати, привчаємо музиканта до сучасної індустріяльної ритміки, як вона на сьогодні закріпилася, напр., в американських танках, ми привчаємо їх використовувати для цього україньску народню мелодію, і

таким способом намагаємось не відкидати нашого майбутнього багатства культури, а, навпаки, використати для нього все, що є цінне в нашій народній культурі.

Я тепер цікавлюся, т. т., почути, чи можна назвати цю роботу експериментом, а з другого боку, чисто мистецьким експериментом? Чи можемо цю роботу назвати роботою театру, що ставиться понад маси, на них не вважає, для них не хоче працювати? Чи може навпаки? Деяким безпринципним театрам, що ніколи не знають, чому вони ставлять якусь свою п'єсу (тт. франківці, за винятком п'єси «Заколот», яку можна вивести з вашої декларації, жодної вашої іншої п'єси з неї вивести не можна). От цього ставлення обличчям до обличчя, до життя, до його диктату треба вчитися у «Березоля» (Голос з місця: «І «Заколот» поставлено „по-назадницьки"»). Безперечно! Чи проти такої хвилі пре тов. Кулик? (Тов. Кулик з місця: «Ні»). Хороше, побачимо далі. Взагалі ж у спеціяльній атмосфері сьогоднішнього диспуту я бачив бажання деяких товаришів пришити мені, що називається, ухил. Цього не треба зовсім робити. Чи має право т. Кулик говорити, що він пре проти хвилі, проти рожна, і вчить мене, що я теж маю перти проти хвилі, проти рожна (Голос з місця: «Вчитись ніколи не пізно»). Так, тт., я саме це кажу. Не Куликові вчити мене, як перти проти хвилі. На сьогоднішній день, за сьогоднішніх обставин треба Куликові вчитися у мене, як перти проти хвилі. Яке право мають тов. Кулик і тов. Хоменко й інші тт., що тут виступали і перекручували навмисно стенограму, і те, що я говорив і вносять у диспут, як систему, вульґаризацію, спрощення і демагогію, якою вони користувалися? Не мають права. Хіба не спрощення від мене вимагаєте, коли хочете, щоб я дав таку декларацію як Юра, коли говорите, що вона була б ближча до вас. Що дав Юра в декларації? Хіба я, чи «Березіль» не згодні з такими тезами, що їх викину, а декларація — боротьба з контрреволюцією, підвищення продуктивности праці, боротьба за підвищення дисципліни, боротьба за підвищення якости, боротьба із занепадницькими настроями, боротьба за виховання і перевиховання робітників. Тт. — 1922 року, коли всі, а як не всі, то величезна частина, навіть партійного активу виступали проти лівого театру (який сьогодні на цьому етапі завоював категорично весь театральний фронт), ось тоді, ще коли ви виступали проти нас, ми все це провели і для мене оця декларація — зниження диспуту, бо для мене це давно вирішена справа, це

пройдений шлях. Що я зараз буду займатись такими речами, проти яких я ніколи не виступав і ніколи не міг виступати, які для мене самі собою розуміються як речі елементарні, так само, як само собою розуміється клясова боротьба.

Це дуже характерно, що т. Кулик закидав мені, що я висмикнув цитату і цим демагогічним прийомом постарався ослабити у слухачів враження від цієї дуже фундаментальної цитати. Демагогічно, нехороше, демагогічно й не дуже чисто. Ці цитати я можу зачитати знову, але гадаю, вони вам відомі добре, і ви їх добре пам'ятаєте. Я пропоную, або як тов. Хвильовий вам пропонував, обрати для цього комісію, хай комісія звірить цитати в контексті і хай докаже, чи щонебудь змінено, що зміст цитат змінено від того, що їх подано окремо. Я пропоную вставити ці цитати в текст дискусії з правим ухилом і ви побачите, що вони і там дуже на місці. Кулик закинув мені «пропаґанду неприйняття сучасного, пропаґанду викриття хиб у театрі, пропаґанду тим, що театр бере на себе ролю РСІ і карного розшуку». Так, тов. Кулик, моя робота проходить на фронті театру, це значить, моя робота стосується, стикається з глядачем, з його психологією, з його світорозумінням, світовідчуванням, з його психікою. Я сьогоднішнього світогляду, світовідчування мас не приймаю, коли не те саме неприйняття лежить в основі проклямованої культреволюції, то що ж в її основі? В поставі «Жовтневого огляду» (З місця: «Про який не згадав ніхто»), так, про який і не згадав ніхто, який був однією з найкращих, патетичних вистав, 100% витриманих у пляні навіть просто льозунґів сучасного дня, не тільки в пляні основного стрижня нашої боротьби, нашого будівництва, така вистава повинна б доказати і тим, хто не хоче цього бачити, доказати, що таких закидів, які робив Кулик «Березолеві», ні на чім не основаних не можна робити. І тут справа не в «разоблачительстві» хиб, не в тому, щоб ми були РСІ або карним розшуком, не розшук, а безпосереднє нищення тут, в залі, і коли хочете це може бути зроблено на зовсім безвідносні до сучасности теми. Я вважаю демагогію неприпустимим явищем у практиці наших диспутів, щоб так перекручувати те, що говорив промовець і робити з цього такі дикі виводи — як ухил. Я казав про те, що духовне життя наше дуже централізоване. Я це казав і підкреслюю і підтверджую, я переконаний, що всяка велика епоха, яка хоче щось зробити, мусить централізувати своє духовне

життя, що всяка упадочна епоха буде децентралізувати життя.

Буржуазія має свободу слова, її не маємо ми, бо ми живемо централізованим духовним життям, ми, що маємо в основному одну певну філософію.

Коли Кулик добавляє до того, що я, нібито, говорив про керівництво навіть творчими процесами, хіба це не демагогія, хіба це не... (Шум у залі). Він хоче мені пришити ухил (Кулик: «Це демагогія, ухил я приписав не на цій підставі, ви мені приписуєте не те, що я казав»). Нічого подібного. Я категорично протестую проти цього, я записав те, що ви говорили, це є в стенограмах (Кулик: «Я ухил приписав не про це»). Ах, так, не біля цієї коми? Кулик протестує проти того, щоб на сцені неґативні соціяльні типи могли викликати симпатії у глядача. Таку думку я визначив як можливу. Я пробував її здійснити в «Малахії». Ця проблема, звичайно, дуже і дуже проти хвилі, але, т. т., я вам скажу просто — ви вчора чули виступ Куліша, що у своєму виступі викладав кристально чисту, комуністичну ідеологічну основу і спрямованість п'єси «Народній Малахій» (Шум з залі). Так, ви сиділи тоді тихо, ніхто не намагався кричати, реплік і вигуків не було. І ще цим виступом Куліш зробив комплімент тим т. т., які спочатку, коли поставили «Народнього Малахія» на сцені, відстоювали його і погодилися на те, щоб «Народнього Малахія» зняти лише потім під натиском тов. Кулика (Кулик: «А це не демагогія?»). Ні, це не демагогія, це образ. Якраз ця промова Куліша була моментом, коли оскандалились, розписалися у своїй безграмотності, своїй тупості, в нерозумінні тонко, глибоко підходити до з'явищ в мистецтві, і тим самим до з'явищ у житті і тт., які таку свистопляску підняли навколо «Народнього Малахія» (Шум у залі, крики: «Яку свистопляску?»). Коли Кулішеві закидали антисемітизм, коли йому приписували ті фрази, які говорить кум у «Народньому Малахії», як його світогляд, це є свистопляска (З місця: «Це свистопляска?»). От, тт., я вже позавчора казав, що ми будуємо культуру так, щоб привчити глядача, привчити робітничу масу до того, щоб вона не керувалася своїми симпатіями людськими, а щоб вона керувалася своїм розумінням, своєю аналізою. І це навмисне зроблено, що «Малахій» є симпатичний, але з самого початку для всякого хоч трохи грамотного комуніста і марксиста видно, що тип, фігура не наша, що ворожа, що вона з ворожого табору, і коли він своєю людя-

ністю, своєю чоловічністю викликає у нас симпатію, треба уміти не вірити цій симпатії.

Чи естетський ми театр, чи архібуржуазний театр, а все одно так підходити до виступів не можна. Я вважаю, що назвати мою тезу про те, що театр мусить іти вперед глядача, що він мусить завжди мати певну диференціяцію з глядачем, що мусить бути завжди боротьба з глядачем, назвати цю тезу недіялектичною, назвати її абстрактною, так же не обґрунтовано, як і все те, про що тут говорив тов. Кулик. Це не лише не є недіялектична теза, але це є сама діялектика нашого театрального життя. Ви розумієте, коли весь укр. театр іде під один ухил, «сломя голову», без принципу, коли весь укр. театр іде шляхом театру Гната Юри, і плентається у хвості глядача і його смаку, так треба щось робити, треба кричати рятуйте, треба викинути антитезу, яка скерує процес театральний, скерує куди слід. Інша річ, коли ви її можете взяти окремо, довести до кінця, до абсурду, бо все можна довести до абсурду.

Тепер, товариші, про найважливіше питання, яке зачепив тов. Кулик, і цим я вичерпую його критику моєї промови. Найважливіше питання, що лягло всім основним ударом на мою бідну голову, яке спрямовувалося і використовувалося в напрямку пришити мені ухил, це питання, як його тов. Кулик назвав, тенденційної нетенденційности. Це питання про те, чи може театр безпосередньо реаґувати на середпартійну боротьбу, чи він не може реаґувати. Тов. Хоменко навіть з цього зробив просто неможливий висновок, який він мені приписав з цієї постановки питання. Щоб не було плутанини, я зачитаю стенограму і дам пояснення до неї. Я мушу пояснити, що ця думка сконкретизувалася в мене в голові і убралася в певні словесні форми лише тоді, коли я говорив і можливо навіть я сам бачу, що не досить чітко й точно, не зовсім так, як треба говорити, все сказано. Але я думаю, що для людини, яка не хоче спеціяльно шити ухилів, досить і того, щоб зрозуміти основне, що я хотів сказати (зачитує стенограму). Я підкреслюю, що я не беру на себе цього рішення, я вам чесно заявляю. Адже я можу не лише списувати передовиці «Современного театра», списувати програми майбутнього року в театрі, я можу це сам зробити не гірше (Голос: «Але не хочете»).

Голубчику, тоді ви не знаєте, що я робив усе життя, чи може не хочете знати. Я підходжу до справи щиро, я роблю справу так, як її розумію, і буду її відстоювати так,

як я її розумію. Я просто признаюся в тому, що я не можу взяти на себе розрішення моменту, розрішення того, що є зараз у партії, я не можу цього зробити, я занадто мало знаю економічну проблему, нюанси міжнародньої і внутрішньої політики, я рядовий громадянин, а може в кращому разі трошки більше, але я знаю все це не так глибоко, щоб я міг не тільки для себе це розв'язати, а розв'язати і для інших. І я не беруся для себе цього питання розв'язати більш ніж звичайний громадянин. Але я не можу сказати, ясно, товариші, що ми зовсім у стороні від цього, це не значить, що ми аполітичні. Аполітичний «Березіль»? «Березіль», що один із перших заявив на Україні про політичність театру і кожна його постава є свідомий політичний акт?

Я кажу далі, ми стоїмо на основі тих декларацій, які дається нам як певні директиви. Коли нам дають директиви, то для нас все ясно, бо ми більш за все цінимо нашу міць, спаяність, одність, ми не політики в розумінні керівництва політикою державною, ми занадто маленькі люди в цьому.

Але ми дисципліновані солдати, і ми ці директиви на своєму фронті виконуємо так, як уміємо і як розуміємо. От, тт., весь цей крен, весь цей ухил, з якого склалася ця бійка.

Це дуже характерно для наших диспутів, що дуже цікаву, ділову і добре пророблену по суті доповідь т. Петренка ми зустріли так холодно і навіть робили їй деякі неприємні компліменти, а зовсім непродуману, що називається, імпровізовану аґітку, постановку питання тов. Рабічевим, тільки тому, що він її зробив дуже гаряче, ми прийняли тут такими оплесками. Товариші, яке право має тов. Рабічев закидати мені, що я говорив про провінціялізм робітничих мас. Коли, де, як? Яке право має Рабічев робити мені закид у тому, що не було художньої ради цього року? Я ж бігав, просив, але не від мене залежало її скликати. На яких підставах, нарешті, говорить Рабічев, що в мене на першому місці моя амбіція, негромадські інстинкти? А може я завжди можу поступитися моєю амбіцією, може я даю щодня докази цьому. Як можна говорити таке, не перевіривши? Яке він має право закидати мені відсутність зв'язку з драматургами? Принаймні 8 чоловик наших письменників я заґітував і в деяких випадках добився того, що вони плянують п'єси і будуть їх писати. Що ж мені ще робити? Хіба не тісний зв'язок у мене з

драматургами, напр., із Кулішем, зв'язок з т. Йогансеном, що дійсно вироблюється на майстра жанру театрів, і, здається, пише п'єсу. Який з театрів може похвалитися таким зв'язком з драматургією? Мені можна закидати, що я ставлюся з презирством до аматорів? Де це було? Може 1921 року, коли ці театри грали «За Неман іду», або щонебудь інше в тому роді. Коли вони займалися чим хочеш, а не обслуговуванням справжнього життя, яке стояло перед ними (Голоси: «Не чутно»). Або справа зв'язку з клюбною і т. п. роботою...

У нас це все було поставлено гаразд, але ми билися два роки, доводили до Наркомосу, доводили до відома місцевої влади, до відома профспілок і нам ніхто не допоміг. Коли битися й битися головою — наб'єш ґулю і далі думаєш — давайте відсунемо справу на той час, коли будуть сприятливіші умови. Я думаю, тт., що Рабічев дуже вузько і однобоко, спрощено ставить питання про ролю і завдання театру, коли вимагає від нього відгукуватися на всі кампанії. Він правильно сказав, що треба працювати під поглядом ролі пролетаріяту. Це правильно і саме так ми і працюємо. От ми працюємо для індустріялізації, для генеральної лінії партії. Як ми працюємо? Тим, що ми робимо такий плян постави, який примушує глядача раз і другий раз уважно дивитися, вдумуватися, ставитися обережно до життя, аналітично, активно ставитися. Оце перевиховання сучасної психіки, яка великою мірою розхлябана. Так, так, розхлябаність — це єдина конкретна реальна роля, яку можуть відігравати театри. Заводу театр не збудує, коли театр лише буде заохочувати глядача працювати на заводі, театр йому остогидне. Глядач і без цього це знає. Не треба будувати культуру на зразок «шапками закидаємо», а ви догоджаєте слабостям глядача і накручуєте його, щоб він кипів і кипів.

Невже національне питання єдине? Чому Куліш написав «Мину Мазайла»? Дійсно, не єдине. Але ви побачите, тт., і не ображайтеся, що я візьму на себе сміливість говорити про Куліша, Хвильового і про інших тт., які думають так, але не хотять дійти ближче до цієї справи, бо бояться кар'єру загубити. Чому ми цікавимося цим питанням зараз? Це зовсім природно. Ви зауважте, що національна проблема на Україні зараз у стадії величезного зрушення, і тисячу питаннями вона кричить: «Дайош, дайош, дайош!». От іменно відповідь на все: мова, поведінка, теми. Треба на всі ці питання дати відповідь. Я чув — люди передавали

мені, що були на місці у Краматорську, що коли почався процес дерусифікації, українізації, від приїзду письменників, всі заводи Краматорська дискутували за станками про те, чи національний костюм потрібний чи ні? Ви розумієте що це? Я вчора дізнався, що в Донбасі робітники, що почали читати українську літературу, закохалися в Шевченка і не хочуть більше нічого знати (З місця: «Це факт»). Так, це факт. Ті що мають справу з мовою, культурою, зокрема театр, — вони мусять щось робити, мусять щось дати, відповідь і оформлення. Ми більше зараз на цьому фронті зобов'язані працювати, за один-два роки може кинемо к чорту, і будемо лаяти тих, що тоді будуть це робити, а напевно вони це робитимуть, бо вони плентаються у хвості за нами, але на сьогодні це потрібна робота і надаремно тов. Рабічев каже, що «Мина Мазайло» це дрянь не п'єса, літературний памфлет. Тов. Рабічев, треба кинути раз на завжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дія. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли кляса піднімалася і доходила до розквіту могутности, у неї знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріял для думання, для радощів, на цілий вечір... Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного. Дія потрібна на те, щоб освіжити здатність сприймання, це перчик, як танці або навіть більше дечого на сцені. Я особисто вважаю п'єсу «Мина Мазайло» за виключну річ, як і взагалі Куліша я вважаю за геніяльну людину (З місця: «Ви обидва геніяльні!»). Це можливо. Тов. Фалькевич виступив учора, я думаю, цілком непотрібно, під враженням може тонуса моєї промови, під враженням того, що я взагалі зважився критикувати НКО... Тому він сердитий і багато страшних речей наговорив. Із стенограми зробив невідповідні до моїх тенденцій висновки. Фалькевич каже, що я категорично критикував неправильність політики Реперткому. Такої фрази немає в стенограмі, а ось що в одному місці, щодо ідеологічної витриманости п'єс, в основній своїй настанові Репертком зробив величезні досягнення; але в іншому місці я кажу, що на це та інше явище Репертком мало уваги звертає. Чи я тут напористо критикую принципову неправильність політики Реперткому? Так що надаремно т. Фалькевич так обурився, я особисто вважаю політику Реперткому цього року за ідеальну, і нападати на Репертком, у якому є витримані політики — тт. Фалькевич, Косило, Куліш, Кабанцев та інші това-

риші, що роблять діло добре, я нічого проти них не можу сказати. І надаремно тов. Фалькевич наплутав тут з приводу «Шахти No. 7», нібито я протестував проти «Шахти No. 7»; не я протестував, а просто директор саботував. Нарочито провокували, щоб знизити кількість нашої продукції, може і для того, щоб побільшити декому на сьогоднішньому диспуті шанси. «Шахту No. 7» ми старалися поставити, проробили першу дію і частину 2-ої дії, викинули страйки, що неприємлимі за нашої дійсности, розуміється за згодою автора викинули, і п'єса мала бути великим патетичним видовищем, славословієм чорним творчим будням. Такою я бачив її у двох діях. Так вона і прозвучала б із сцени, як би не директор. Тов. Фалькевич вказав, як на зразок невитриманости й ухилу на те, що в «Алло на хвилі» було 50 поправок. Яких у «Алло» поправок не було! Ви можете уявити собі, які ці поправки, що в кінці протоколу засідання чи рецензії було від руки дописано «обратите внимание, что этот самый Лящ повидимому еврей, надо проверить, как он будет трактован на сцене» це пікантно! Розумієте, театр працює, театр, що працює з певною ясною фізіономією 7 чи 8 років, а тепер є сумніви щодо таких елементарних моментів у його роботі. От відкіля виходять поправки, але є поправки, що є просто «пустяк» і з цього пришивати мені ухил не можна.

Тепер сцена на заводі в «Народньому Малахії». Тут теж робив зауваження т. Фалькевич, я звичайно не відповідаю за це, але моя тенденція, як бачите, була з цієї сцени зробити протиставлення феєрії мрій буденній роботі. Тут мусите мати на увазі, що ми працювали над перерobленням «Н. Малахія» всього три тижні, восени це буде перероблено.

Тепер друга дія; восени теж буде перероблена, а сьогодні ще ні, та не можна ж із цього виводити, що я петлюрівець (З місця: «Хто це казав»). Коли мистець стає понад клясою, то він дійде до того, що стане петлюрівцем (Голос: «Правильно»). Коли ви закидаєте мені, що я стою понад клясою, значить я петлюрівець.

Третя дія «Малахія» поставлена за текстом старим, у згоді з Кулішем, була поставлена так тому, що я мав певні сумніви щодо поправок цієї дії. За старим текстом Малахій хоче випустити божевільних, по-новому він їх випускає. Це Куліш зробив не за вимогою Реперткому, а сам по собі. Я вважаю це за огрублення п'єси, і по згоді з автором, не повідомивши Репертком, поставив, але що це

не мало важливого значення, видно з того, що потім Репертком дозволив мені залишити це місце до осени, як було (З місця: «До осени?»). Авжеж, до осени! Значить, це маловажливе, і з цього, Миколо Олексійовичу, не можна робити принципу (Скрипник: «А „Яблуневий полон"»?). Миколо Олексійовичу, я не знаю чим те пояснити, чи, може, фразою, що нібито ви самі бачили, ви прикрили чиєсь безсовісне доносщенство (Скрипник: «Сам бачив»). Ну, коли так, то це може якась випадковість. У нас вистави фіксовані, може актриса щось проґавила, може ще не та актриса грала, яка була на репетиції, або інша якась випадковість, але п'єса ставилася однаково. Так от, тт., я хочу ще сказати, що не треба захоплюватися спрощенням, не треба переводити все на елементарні речі. Це для мене елементарна річ не стояти понад клясами, це для мене елементарна річ працювати для мас. Я працюю для мас, але працюю по-новому, і шукаю нових шляхів, щоб не було сплячки, щоб не було стабілізації, щоб революція йшла далі і тими формами й засобами, які ми робимо. Оскільки природа мистецтва така, що на одних формах сприйняття притупляється, що весь час треба рухатися вперед і треба поставити собі питання, чи пролетарська культура мусить бути кроком назад, щодо висоти в порівнянні з буржуазною, ми не можемо стояти на місці. Тут справа не в проблемі,... справа в тому, що ми живемо в швидкому темпі, у швидшому щодо форм, які у нас змінюються. Ваше неприйняття «Березоля» це питання смаку, смак — це є звичка сприймання, а воювати во ім'я звички це є культурфілістерство, яке міряє все на свій особистий аршин. Ця моя установка куди правильніша ніж установка Геца, що писав у «Комсомольці України» з приводу «Зливи», що сам захоплюється добірними формами і формальними досягненнями режисера і йому приємно, але каже, що це непотрібно для мас, тому, що масам це не дає емоційної зарядки, а дає захоплення. Тут можна було б багато посперечатися про те, чи захоплення мистецькою роботою (не безпосереднє емоційне накачування) є позитивний чи неґативний ефект. Можна було б сказати дещо і про якість і про органічну її потребу суб'єктивну, без чого у нас не буде культура високо стояти, як стоїть вона в Західній Европі, де в кожного робітника є висока культура, бо є високе почуття якости.

От така постановка питання, що це для нас, а це для мас, вона зовсім неправильна. Наша робота, товариші, не

є робота естетів, які роблять для себе і вибраних «10-ти». Ні, ми розраховуємо на те, ми твердо переконані в тому, що ми торуємо місце для нового етапу, і що маса до цього нового етапу мусить підтягтися.

Я думаю, тт., щоб не забирати часу, тепер після всього, що я сказав т. Хоменко хоча б академічно повинний визнати, що мені не треба зупинятися на кожному з його пунктів.

Ми бачимо, на прикладі своєї роботи, що нас однаково не розуміють, проти нас однаково в даному разі і тт. Кулик і Вольський і однаково не розуміють нас старі українські громадяни і стара руська «чорна сотня».

Не ображайтеся, т. Кулик, я вас дуже шаную і не хочу вас образити. Тт., коли я їх ставлю на одну дошку, я хочу сказати, що тут мусить бути щось, що їх об'єднує; що ж це таке?

(Голос: «Те, що ви стали на півдорозі»).

Це, власне, є те, що їх об'єднує і це є тенденція, уперта органічна тенденція до заморожування всього, що єсть чи було до того, напр., щоб дивитись на льозунґ «мистецтво масам» однобоко, а не діялектично, тенденція до стабілізації, тенденція до успокоєння, це їх об'єднує, тт. І коли Микола Олексійович не послухається її, тенденція до успокоєння. Це т. Кулика, його поради, щоб збільшити вплив на наш театр у такій формі, в якій він досі був — цебто у формі, що коли її збільшити, буде просто поліцейською формою (через дирекцію), коли Микола Олексійович не послухається цього, то дозвольте мені тоді просити у Миколи Олексійовича, у своїх опонентів, у всього радянського й комуністичного громадянства: товариші, що маєте революційне минуле, і зараз боретеся за революцію, дозвольте ж мені бути революціонером, це моє право страждати, це моє право бути незрозумілим, це моє право приймати удари, моє право боротися вперто на своєму фронті так, як я своїм мозком розумію, чесно і послідовно, для того, щоб на один-два дні приблизити нашу мету до комунізму. Дозвольте мені це робити, дозвольте мені не йти лінією найменшого опору, бо робити те, що ви хочете, мені нічо-

го не стоїть. Це значить, покласти ноги на стільця — більш нічого, і ставити п'єсу.

Мертвяки, до них слово, дозвольте мені, живому, жити. І, т. т., я сам почуваю повну відповідальність за те, що я кажу, заявляю вам категорично, що в той момент, коли я побачу, що я поступився в питанні цієї ленінської тези, яку я вам читав, коли я стану на одну дошку із Старицькою-Черняхівською, Чаговцем, з Куликом, я в той же день закриваю «лавочку»; «Березіль» перестає бути «Березолем», починаю обростати благополучно салом і не приходжу більше на театральні диспути, бо не буду почувати себе в праві забирати ваш час.

ЮРА: Тов. Курбасе. Дозвольте вас заспокоїти, що я вас крити не буду. Поперше, тому, що ви самі себе покрили і, очевидно, в найближчий час покриє вас українська суспільність, якщо вона зачитає стінгазету [про] диспут. А до того, я не промовець і не звик крити; я звик розмовляти з авдиторією образно і через образи на сцені я звик завжди впливати в той чи інший спосіб. Я не збирався відповідати тов. Курбасові, взагалі не збирався сьогодні говорити, але диспут набрав такого змісту, що мушу дати відповідь на деякі доповіді, на деякі нечистоплотні виступи т. Хвильового, т. Куліша, та інш. товаришів і друзів Франківського театру, якими вони себе називають.

Так от, насамперед, я хотів би зупинитися на виступі «европейця» т. Хвильового. Він передусім не «по-европейському» освітлив декларацію театру Франка, як таку невдалу, незначну, що навіть мухи від неї дохнуть (Голоси: «Правильно, мухи подохли»). Ну, що ж — коли т. Хвильовий і іже з ним вважають декларацію за таку скучну й нецікаву, це справа їхньої політичної грамотности й свідомости, але для нас вона є конкретна на сьогоднішній день і конче потрібна, а всі його вибрики щодо скликання комісії, виклику на іспит, це я залишаю на його сумлінні. Мені хотілось би розшифрувати значення тих компліментів, які т. Хвильовий посилав на адресу театру Франка. Тов. Хвильовий, не вважаючи на декларацію театру Франка, ґалянтно розписався в роботі театру. Він визнає «шановний» театр ім. Франка за найкращий із театрів нашої доби, але тільки... за провінціяльний, чому це вас т. Хвильовий так страшно турбує? (Голос: «Чого ж ви ображаєтесь?»). Я не ображаюсь; ніколи театр не заявляв, що він хоче бути

столичним, але ви щось боїтесь, щоб він не став столичним і запобігаєте. Що це значить? Очевидно, Хвильового непокоїть зріст театру ім. Франка і його вплив на широкі трудящі маси. Очевидно, він готовий розписатися в якому завгодно ставленні до театру Франка, але лише до меж столиці. Беру на себе сміливість заспокоїти його, що театр Франка не зазіхав і не зазіхає на «вотчину» тов. Курбаса. Театр Франка і в провінції може робити в «столичному маштабі» в той час, як столичний театр Курбаса в провінції не може робити роботу в «провінціяльному маштабі». На цьому, гадаю, можна було б закінчити, додавши лише те, що, власне кажучи, один раз преподніс Курбас, а за ним другий раз повторив його т. Хвильовий, це «про непокорного умненького і 20 глупеньких». Не будемо називати, хто «умненький», про це можуть догадатися самі, а що він непокорний ми знаємо. А ось чи він «умненький», це покаже майбутнє. Не хочу бути пророком, але боюся, що Курбасове умничання та іже з ним дасть такі ж наслідки, як під час вашого власного умничання було в галузі літератури. Ну покінчимо з т. Хвильовим. І перейдемо до його соратника т. Куліша (Голос: «Будь ласка»). Хоча Куліш розходиться з Хвильовим в оцінці нашої декляраціï, її він вважає за прекрасну, за блискучу і в оцінці роботи та ролі він каже — все хороше (Голос: «Це іронічно»). Ні, тут немає іронії ніякої, це не мало б сенсу. Вони рішили далі, що коли б театр Франка перевели до столиці, це загальмувало б поступ української драматургії на кілька років (Голос: «Правильно»). Ви поставилися в такий спосіб, що п'єс не дасте (Голос: «Ми даємо»). Дякую за велику ласку, що даєте, та тільки нам треба йти на поклін, щоб «ізволили» дати п'єсу. Коли й не дасте, ви будете відповідати не перед театром Франка, а перед суспільством (Голос: «Правильно»). Інакше, коли це вважати за нормальне, то, очевидно, уряд робить велике злочинство, витрачаючи 100 тисяч на цілу низку театрів, що, власне кажучи, є по суті такого ж типу, як і театр Франка. Існує ціла низка державних театрів, як одеський та інші, є театри типу театру Франка, що ними ви так нехтуєте. Та мені хотілося б відповісти Кулішеві. Свого часу, якщо ви не забули, театр Франка своєю творчою любовною роботою над першими вашими творами зробив те, що до цього часу вони ще не перевершені, а чи не трактовка театру ім. Франка ваших п'єс піднімала їх угору? І чому інші театри, якими ви цікавитесь і на які ви орієнтуєтесь, і в половину не зро-

били вам того, що зробив вам театр Франка? Далі, щодо взаємин театру Франка і драматургів. Тут т. Куліш звалює легко вину за відсутність драматургічного виробку виключно на театри. Це не так. Питання кризи до того важливе, що його треба спокійно вивчити, а не розводити демагогій. На думку Куліша треба ласкаво пригорнути драматурга, а Реперткомові за 24 год. дозволити п'єсу й криза розв'язана. Хіба не знає т. Куліш, яка якість приходить на драматичний ринок? Це тому, що між театрами і їхніми досягненнями та драматургами і їхньою роботою величезна прірва. В той час, коли драматурги перебувають ще підо впливом Карпенка-Карого і далі Карпенка-Карого не пішли, в той час театри, як ви чули з доповіді тов. Курбаса, шагнули далеко вперед. От і ув'яжіть роботу драматургів з роботою театрів, коли між ними така величезна прірва.

Ось це питання треба вивчити, проаналізувати, у процесі дружнього доброзичливого ставлення треба розрішити й розв'язати цю репертуарну проблему. Докоряють театрові Франка, що він Дніпровського відмінив і не поставив його «Шахти»... А Курбас чому не поставив її в Одесі? Ціле літо пробув він в Одесі і нічого не зробив. Чому Курбасові цього закиду не робите, а театрові Франка закидуєте? Те, що зроблено в Сталіному, в Одесі, це не приклад для театру Франка. Приклад будемо брати з «Березоля» — «вищого театру», на який ми будемо орієнтуватися. «Березіль» не зробив цього. Що в Сталіно поставили — це не досягнення, коли на другий день зняли (Тов. Хвиля: «А ви поставите „Шахту"»?). Побачимо, що з п'єси вийде. Дніпровський підніс п'єсу театрові Франка в такий спосіб, що провалив її. Ви це прекрасно знаєте. Я робив доповідь в Реперткомі, як справа стояла з Дніпровським, крім усього Дніпровський заборонив ставити п'єсу до того часу, доки не буде поставлено її в «Березолі». Це була категорична умова в писаній формі, складена з директором театру. Наводити на театр Франка неетичну інсинуацію, що він антирадянський, антиукраїнський театр, що замислив лакейську справу, підманувши Дніпровського, — не годиться. Так саме і т. Куліш поставив таку умову щодо «Мини Мазайла». Ми мусіли чекати на «Мину Мазайла» доки не поставить її «Березіль». Це ненормальне явище, оте чекання, або треба закрити театри, або дати можливість їм виявляти себе і не ставити їх у залежність від «березолівського» надхнення. Про це треба кричати, про це треба

говорити, бо таким способом будувати культуру і розрішувати драматургічну і театральну кризу не можна. Коли таким засобом Куліш підпирає становище театрів, з якими він солідаризується, то це свідчить про те, що в «Данському царстві» не все гаразд, і скільки ви, т. т., не кричіть — халва, халва, халва — від цього солодше в роті не стане. Я тільки не буду затримувати вас, бо ми всі ждемо найважливішого слова самого Наркомосу. Я хочу додати, що для того, щоб створити дійсно радянську українську культуру, треба вкупі з робітничим глядачем, з усією суспільністю розгорнути фронт і разом із ними будувати культуру.

ВОЛЬСЬКИЙ: Зараз у нас, грубо відокремлюючи, є три категорії театру: I категорія — український старий побутовий театр. II категорія — це, так би мовити, реалістичний театр і III категорія — новішої формації, умовно назвемо, конструктивний театр, про який говорив Микола Олексійович у своїй промові.

Про першу категорію, про побутовий театр, я гадаю не варто говорити. Я не згоджуюся з тим, що побутовий театр треба підтримувати і що він може дійсно бути культурною силою зараз у нашому житті. Побутовий театр відійшов від життя і не тільки тому відійшов, що він має старий репертуар, але й тому, що він органічно був зв'язаний з тим життєвим процесом, який лишився далеко від сьогоднішнього дня; отож я й гадаю, що зараз підтримувати його і виводити побутовий театр у життя не варто.

Отже, на сьогодні лишається лише два театри: реалістичний і, так би мовити конструктивний. Про ці два театри я й буду далі говорити. Безумовно, форма є не лише щось зовнішнє, а форма зв'язана з суттю, із змістом, тісно зв'язується з ідеологією, з життям, з тою ідеологією, якою ми зараз живемо. Реалістичний театр тепер найзрозуміліший нашій широкій масі. Не вдаючись у дискусію про те, який напрямок з мистецького боку кращий, я лише скажу, що театр, призначений для обслуговування мас і для підвищення їхнього культурного рівня, мусить додержувати форм, що є для них зрозумілі і що буде за собою вести маси. Я не можу погодитися і гадаю, що жодна розумна людина не зможе погодитися з тим, що ми будемо підтримувати ті напрямки, що забігають далеко вперед, і що може з мистецького боку являють собою щось цікаве, та до такої міри вони відриваються від мас, що маси зали-

шаються далеко позаду від них і театр іде самітньою дорогою.

Така лінія є неправильна, такий театр не веде за собою маси, бо маса від нього відривається і культурна цінність його тим самим значно знижується, або й зовсім втрачається.

Товариші, я гадаю, що приклад праці наших театрів зараз уже може переконати в дечому. Візьмемо наші театри: Одеську держдраму, театр Франка, «Березіль» і колишній театр ім. Михайличенка (голос з місця: «Він провалився в Донбасі»).

Тут мені підказують, що він провалився в Донбасі. Правильно, я буду про це говорити. Візьмемо з одного боку одного типу театри: одеський і театр ім. Франка, а з другого, театр «Березіль» і той театр, якого вже нема, але який існував — це театр-студія ім. Михайличенка. Поміж студією «Березіль» і студією Михайличенка свого часу в Києві була велика бійка. Не будемо говорити про те, хто більше заслуговує на увагу, чи «Березіль», чи студія Михайличенка, але, в процесі боротьби і життєвих умов, виявилося, що до життя був придатніший театр «Березіль». Коли театр Михайличенка виїхав у Донбас, коли став під перевірку мас, то за декілька місяців виявилося, що театр розвалиться. Це покажчик того, що така форма театральної роботи була незрозуміла для широких робітничих мас, вони поставили театр під свою перевірку і його не визнали.

Я гадаю, що коли б зараз деякі театри поставити під перевірку дійсно широких робітничих мас, то виявилося б, що лінія їхньої театральної роботи неправильна і що їхню роботу треба кореґувати.

Візьмемо, товариші, роботу театру «Березіль». Між іншим, мене всі вважають за франківця, але я визнаю роботу театру Франка за задовільну не тому, що вона художня на всі 100%; і в роботі театру Франка я бачу багато хиб і я говорив про ці хиби, проте загальний напрямок його роботи, зв'язок, який у нього є з глядачем, мене переконує в тому, що його робота правильна.

Щодо театру «Березіль», то його театральні форми, на мій особистий погляд, неправильні, коли розглядати з того погляду, що театр мусить виконувати мистецтво, яке обслуговувало б широкого робітничого глядача.

Що така форма неправильна, в цьому переконує нас те, як робітничий глядач її сприймає. Візьмемо окремі постави, хоч би, скажімо, поставу «Бронепоїзд», її тут усі

знають. Чому ця постава в деяких театрах пройшла блискуче й чому вона не пройшла в «Березолі». Тому, що вона не була насичена тією динамічністю, якої вимагала п'єса. Я не сказав би, що виконання було не художнє, не цікаве, ні, воно було й художнє й цікаве, але воно не відповідало тим вимогам, що стоять перед нами.

Ленін говорив, що «мистецтво мусить підносити маси, вести їх уперед». З цього погляду і треба перевірити мистецькі шляхи. Проте, деякі театри зовсім не хотять перевірки, не хотять перевіряти себе. Вони думають, що вони остільки є великі мистці, остільки пішли вперед, що вказівок їм ніхто не може давати. Я пригадую, що на минулому диспуті, який був торік, керівник театру «Березіль» помістив у пресі статтю і говорив у своєму виступі, що перевіряти роботу театру не може ні студентство, ні масовий робітничий глядач, бо він ще не досить культурний, ні службовець, то він не робітник, а службовець. Виходить ніхто не може перевіряти: НКО теж не може перевіряти, бо, як заявив тоді Курбас, там сидять чиновники. Одним словом, ніхто не може перевіряти роботу театру. Значить, тут утворюється така нездорова установка, що театр ставиться під керівництво однієї особи без перевірки, або з перевіркою дуже обмеженого кола. А коли б ми провадили фактичну перевірку, а не так як її провадимо, то виявили б багато недоліків.

Іти за масами не потрібно, хвостизмом займатися не потрібно. Коли прислухатися тільки до того, що скаже більшість, то розуміється, ми б зробили неправильний крок. А чи він виявлений зараз? Ні, не виявлений: і ніхто не дбає про те, щоб виявити його. А виявити пролетарський актив — це робота самого театру. Кожен театр мусить подбати, щоб у нього такий актив був, щоб можна було говорити через нього з робітничою масою, виявити її думки, обговорювати їх і потім, одержавши ті чи інші корективи, дати правильну установку роботі. Створення такого активу — це чергове завдання театру.

Тепер, хочу сказати про роботу наших театрів реалістичного напрямку. Тільки на жаль, я зараз зможу сказати лише про Одеську драму і про театр Франка, бо решти мені не довелося бачити.

І в Одеській драмі і в театрі Франка помічається одна помилка — це не досить серйозне ставлення до художнього боку роботи. Ідеологічна частина у них витримана, на цей бік вони звертають увагу, але цей бік тісно зв'язаний із

художньо-формальними досягненнями, які має театр, так що не можна цілковито відокремлювати ці дві галузі.

Тим часом у театрі Франка помічається така неправильність: скажімо, він випускає п'єсу, і ніколи не виправляє помилок, що виявляються під час вистави. Я помічав очевидні, прикрі помилки в поставі і театр не виправив їх, а показував п'єсу до останнього дня з помилками. Коли це вже є принцип, то це загрозливе явище. Є дрібниці, що їх не помічається і в такому серйозному театрі, як «Березіль» (з художнього боку). В театрі «Березіль» кожна дрібниця має свою шліфовку і про мистецьку творчість «Березоля» не можна сказати, що це не художня творчість, з цього погляду його робота йде добре. В театрі ж Франка помічається багато таких дрібних художніх помилок, на які театр не звертає належної уваги, а в цілому ці дрібні помилки на сцені багато важать. Говорю це, бо у виразній роботі акторів театру не досить правильна лінія, і це, розуміється, знижує художню цінність театру. Театр Франка значною мірою є еклектичний театр (голоси з місць «Який театр не еклектичний?»). Я про це скажу. І в «Березолі» помічається теж еклектизм; що це так — досить вказати на «Седі», «Мікадо» й інші постави, де еклектика велика, але я розумію еклектику не тільки як еклектику окремих постав, тобто, порівнюючи одну поставу із другою і третьою, а також — і в окремих поставах. Одна й та ж постава але різними шляхами — це вже свідчить про художню невитриманість: така еклектичність помічається меншою мірою в поставах «Березоля», більше в театрі Франка і в Одеській держдрамі. Це ще гірше, ніж перше, і на цей бік театральної роботи треба звернути увагу всіх театрів.

Коли подивитися на роботу театру Франка й Одеської держдрами, то відразу можна сказати, що ні один, ні другий театр не міг відповісти точно й ясно, якого художньо-мистецького напрямку він додержується. Над цим треба подумати й попрацювати, бо актор не може викристалізуватися й виховатися як слід; режисери теж не мають спільної мови, а це веде театр у його роботі до зниження художньої вартости.

Кінчаючи, ще раз хочу сказати, що ми мусимо додержуватися єдиної генеральної лінії, цебто перевірити роботу театрів на масах — це поперше, а подруге — треба, щоб ми у своїй роботі не загубили язика зрозумілого масам. Можливо, що нам доведеться стримати трошки, так би

мовити, наш хід уперед для того, щоб не відірватися від маси, бо коли театр відірветься від маси, він перестане бути корисним. Отже зрозуміло також і те, що театр не може заснути на старих побутових формах, бо робота такого театру не може бути корисною й потрібною глядачеві, що шукає в мистецтві, зокрема в театрі, нових форм, нових шляхів і здобутків. (...)

ФАЛЬКЕВИЧ приєднується до того політичного настановлення в театрі, що його висунув у своїй промові тов. Скрипник, докладно зупиняється на репертуарі театру «Березіль».

На думку промовця репертуар минулого сезону в «Березолі» художньо досконалий, не зовсім витриманий ідеологічно. Причину цього тов. Фалькевич убачає в деяких помилках керівників театру, що найбільшою мірою позначилися протягом минулого сезону на доборі репертуару.

ВАТУЛЯ (актор театру ім. Франка) головно зупинився на промові тов. Курбаса, критикуючи окремі місця й думки у ній. Одночасно промовець закликав театри найтісніше зв'язатися з робітничим глядачем і подбати, щоб не було перманентного розриву між революційним театром і пролетарським глядачем.

МАТУСЕВИЧ відкидає нарікання на роботу театру «Березіль» і висловлює думку, що вона стоїть на рівні, коли не вище робіт кращих театрів нашого Союзу.

Кінчаючи промову, тов. Матусевич гостро виступає проти халтури серед акторів і зокрема протестує проти деяких невдалих концертів з харківської радіостанції. (...)

ЄФРЕМОВ (робітник Велозаводу), зупиняючись на репертуарі «Березоля», говорить, що з усього репертуару минулого сезону робітникам найбільше подобалося «Алло на хвилі», хоч на диспуті багато висловлюються й проти нього. Це говорить за те, каже промовець, що для робітника треба спочатку давати зрозуміліший, простіший репертуар, а далі поволі переходити до складнішого. (...)

«Радянський театр», ч. 4-5. — Харків, 1929, листопад-грудень, стор. 98-100, 107. (Подається лише ті виступи, які відносяться до театру «Березіль»).

КІНЦЕВЕ СЛОВО НА ТЕАТРАЛЬНОМУ ДИСПУТІ М. О. СКРИПНИКА

Головне питання сьогоднішнього дня не сказано ні в моїй вступній промові, ні в доповіді т. Петренка, чи т. Пуппе, ні в доповіді т. Курбаса, ні у виступі т. Юри, ні жодним іншим промовцем, а сказано залею. Заля визначила головні, основні питання театрального сьогодні й усього нашого театрального життя. Це визначила заля отим розподілом на дві половини, на два поверхи.

На сьогоднішньому диспуті йшла непримиренна боротьба двох груп, двох течій, що характеризує теперішнє театральне життя. Де ця боротьба виявилася? В останній промові тт. Курбаса й Юри, але, передусім, визначилася й виявилася в залі. За основного доповідача був глядач.

На сьогоднішньому диспуті цілком відсутня третя група — натуралістичний театр. Він хоч і не був репрезентований, та ворожнеча до нього з боку обох репрезентованих тут груп була велика. Отже у нас тепер характеризується життя театру загостреною боротьбою трьох театральних течій, трьох театральних груп. У цьому є суть нинішнього театрального диспуту.

Такий стан потребує від кожного театрального робітника літературного життя, від кожного співучасника українського культурного процесу чіткого ставлення до фактів цього розподілу на три войовничі течії і до кожної течії і крім того потребує виявлення основних принципових засад. Треба сказати, що представники цих течій, на жаль, не досить чітко виявили свої розходження.

Тов. Курбас вважає, що теперішні течії неясно розподілені за формальними мистецькими ознаками і що розподіляються вони за загальними лініями, що ними мусить іти театр нашої країни. Іншої формульовки тут ніхто не давав і формульовці т. Курбаса ніхто не суперечив. Формальні ознаки є різні, вони разом відділяють театр Франка і Курбаса від натуралістичного. Може тому так зараз на цьому диспуті і не виявилися розходження, розбіжність форм, мистецьких ознак, що була відсутня третя течія — натуралістична, антиконструктивна, що проти неї боролися обидві течії, репрезентовані тт. Курбасом і Юрою.

В своїй кінцевій промові тов. Курбас говорив про характерну рису, яка, на його думку, відрізняє «Березіль» від Франківського театру. Вона є в тому, що «Березіль» знає чому, що й для чого він ставить, куди скермовує свої

постави, а в театрі Франка, на думку тов. Курбаса, такого шляху, такого настановлення немає. Алеж це не формальна ознака мистецького театрального розходження. Формальні ознаки фігурували тут лише в одній промові т. Курбаса, а саме, де він говорив: «Наш напрямок зараз глядач не сприймає, але нам треба вести перед у спілці між театром і глядачем, працювати так над глядачем, щоб він сприймав наші постави й нашу настановку театральну, як він прийняв конструктивізм на сцені».

Отже, за Курбасом і наші п'єси, конструктивістичні постави, спочатку не сприймалися зовсім у Харкові, також і по інших місцях, але тепер завоювали собі загальне визнання по всіх клюбах. Тепер конструктивістична постава загальновизнана. Лише в цьому місці промови тов. Курбаса формально-театральні ознаки були зазначені. На цьому й зупиняюся. Тов. Курбас після революції відіграв величезну ролю в історії нашого українського театру. Перехід нашого театру до нових конструктивних форм — крок уперед від старого театрального канону. В цьому велика революційна роля тов. Курбаса і це перше сполучило тов. Курбаса з нами. Тов. Курбас передусім робітник театру. Він має свою театрально-мистецьку лінію й мав її і раніше. Його діяльність перших років до революції, а зокрема після революції є боротьба проти старих методів, старих шляхів українського театру, а за старий театр боролися, його підтримували ті соціяльні сили, що проти них боролися ми.

Тов. Курбас в останній своїй промові зазначив, що проти нього стара українська інтеліґенція, просвітяни і т. інш. Так, вони проти нього, бо він проти того театру, який є виявленням їхньої соціяльної суті. Це й стало для нас спочатку паралелізмом, потім боротьбою проти одного й того ж соціяльного об'єкту й далі довело нас до співпраці. Але питання сьогоднішнього дня — чи і тепер старий, натуралістичний побутовий театр є прапор старих ворожих нам соціяльних сил?

Кінчилося. Давно кінчилося... Ще позаминулого року на з'їзді спілки Робос я в своїй промові, що на неї посилався тов. Курбас, зазначив, що Наркомос звертатиме однакову увагу на всі театральні художні напрямки.

Це мої слова, від яких і тепер я не відмовляюся. Жодним художнім мистецьким напрямком серед наших театрів ми й не хочемо, і не будемо в майбутньому зв'язувати себе. Нашим завданням є використати всі напрямки для

піднесення художньої соціялістичної і ідеологічної якости в цілому українському театрові. Ми репрезентуємо пролетарську державу в її роботі на цілому театральному терені й хочемо, щоб розвивалися всі художні театральні напрямки: і конструктивісти, і реалісти, і натуралісти, аж до художньої аґітки, аби вони служили нашим завданням. Художня аґітка, що була театральною сировиною для театральної роботи тов. Курбаса в перший період його роботи, під час громадянської війни, для нього тепер пройдений етап, для нього повернення до художньої аґітки може було б реакційним, а для нас ні. А ми будемо використовувати й використаємо ще художню аґітку, бо в нас, як тут говорилося, за рік на різних виставах державних театрів, колективів, клюбних, самодіяльних театрів тощо буває один мільйон глядачів. І ми хочемо всі мистецькі форми, всі мистецькі напрямки використати для того, щоб вони послужили нашим завданням.

Причини й ознаки боротьби різних напрямків на нашому сьогоднішньому театральному фронті є не за художньою ознакою, бо театр Курбаса з театром Гната Юри борються не під тими прапорами, що на них написані формальні художні ознаки, хоч між ними і є формальна різниця, як тут її визначали конструктивізм і монументальний реалізм, а л е н е ц е о с н о в н е.

Я гадаю, що те, що в жодному театрі немає певних точно визначених художніх ознак — невірно.

Тов. Курбас в останній промові сказав, що справа в тому, що театр «Березіль» знає, для чого він ставить п'єси, куди веде кожну поставу, алеж це значить посилатися на одне невідоме, щоб визначити друге невідоме. Тов. Курбас кожну п'єсу ставить для чогонебудь, до чогось веде, але не сказав до чого. Він сказав про окремі п'єси, а загальний сенс боротьби визначає не окрема п'єса, а щось інше.

В основному справа йде про те, як служити театрові, щоб ми йшли до комунізму. Про це, однак, нічого не сказав т. Курбас.

На мою думку, це свідчить про правильність моєї тези у вступному слові, що ні театр Франка, ні театр «Березіль» ще себе не пізнали й себе ще не знайшли. Оскільки я репрезентую глядача, а саме глядача організованого в пролетарській державі, глядача організованого в комуністичній партії, то я думаю, що є дві основні причини з-за яких виникла боротьба, а саме: П е р ш е — співвідношення між театром, трупою, режисером і акторами до завдання

театрального процесу, по суті його, а друге — співвідношення до глядача. Тов. Курбас в останній промові зазначив про те, що основне завдання, на його думку, є посилення не почуттєвого впливу на глядача, а інтуїтивного сприйняття. Почуттєве сприйняття характерніше для Франківського театру. Завдання театру, за словами тов. Курбаса, полягає в тому, щоб самою поставою, оформленням, цілою сукупністю гри акторів скласти у глядача таке враження, щоб він навіть іноді несвідомо, а тим паче оскільки справа йде по суті, інтуїтивно впливав на глядача, а це покладе підвалини для ідейного, розумового впливу театру на глядача. Така, на мою думку, основна думка тов. Курбаса, що він її сказав у своїй другій промові. Зрозуміло, ця ознака суті театрального процесу відрізняла б театр Курбаса від театру Франка. Але, коли б лише це розходження було між обома групами театрів, то чи так вони боролися б двома половинами в залі, двома поверхами. Основна суть розходжень складається в другій половині, а саме у співвідношенні театру до глядача. Залишаю той докір, який кинув тов. Курбас театрові Франка, а саме недостатнє пророблення п'єс, ролі, порівнюючи з театром «Березіль». В першій промові тов. Курбаса в Києві формульовки його щодо глядача були до того загострені, що дійсно ставилося питання про протиставлення геніяльної одиниці рабським, несвідомим, неосвіченим, непідготовленим масам. У виступі своєму на диспуті т. Курбас значною мірою це виправив, він говорив про те, що театр його працює для мас і він ставить собі завданням завоювання впливу на маси й ведення мас. Після другого виступу тов. Курбаса недоговореність його стала непорозумінням. Але ми не винні в тому, що тов. Сухино-Хоменко мусів тов. Курбасові кинути ті докори, які він тут йому кинув. На поворотному пункті, коли боротьба загострена, коли саме театральне життя розподіляється на дві групи, ми, звичайно не вимагаємо від наших театральних робітників, щоб вони були комуністами, членами партії, щоб вони цілковито розбиралися в правих чи в «лівих» збоченнях, що бувають в нашій партії. Це справа нашої партії, але не тільки її справа. Російський письменник Полонський правильно говорив: «Писатель не может быть не возмущен, когда возмущена стихия». Коли бурхливе море соціяльного життя здіймає свої хвилі, найчутливіший апарат, як назвав його тов. Курбас, театр і його робітники, зрозуміло, не можуть зовсім залишитися байдужими. Це ніяк не означає,

що театр становиться антипартійним. Пояснення тов. Курбаса і остання промова цілковито усувають можливість такого докору. Це питання, на мою думку, треба зняти. Нам треба, щоб загальна творчість театральна йшла по загальному річищі нашої великої роботи і не виходила за рамки, що повертають вістря роботи проти нашої будівничої діяльности. Що нам тепер потрібно від театру. Справа йде про індустріялізацію країни. Тов. Курбас сказав, яке тов. Рабічев має право ставити вимогу театрові послуговувати тимчасовим коньюнктурним вимогам дня. Це вірно. Але тов. Рабічев ставив питання про те, щоб театр наш мав на увазі загальну лінію, загальні великі завдання наші — соціялістичної реконструкції країни. А для цього нам треба перебудувати людину. Коли ми хочемо реконструкції країни, це значить реконструкції всієї бази економічної, культурної й співвідносин, це значить — нам треба перебудувати людину. Ми до цього йдемо. І для того, щоб нам перевести соціялістичну перебудову нашої країни, нам треба багато попрацювати над людьми, нам треба людей, що ініціятивно, самодіяльно, колективно, організовано й дисципліновано зуміють працювати над цим величезним завданням соціялістичної реконструкції країни. Це не дрібниця — перебудувати цілу країну, країну, де є близько 30 мільйонів, а в цілому Союзі — 150 мільйонів люду. Нам треба величезної роботи мільйонів свідомих співучасників творчого процесу. Для цього треба, щоб наш робітник був самодіяльний, енерґійний, колективний, організований. Для цього треба нам, щоб він не машиною був, а творцем нового суспільства і щоб дати таку працездатність і боєспроможність громадянина нашої республіки праці, піднести життєздатність, загальне почуття життєвих сил, піднести пролетаріят, щоб він усвідомив собі цілий обсяг природи і суспільства, йому повинні служити література, образотворче мистецтво, музика й театр.

Це наше завдання й до цього ми мусимо йти. Ми зовсім не утилітаристи й теорія Пісарєва нам не підходить. Не коньюнктурним моментам сьогоднішнього дня мусить служити мистецтво у справі соціялістичної реконструкції країни, а постановкою загальних соціяльних питань співвідносин людей і клясів у цілому процесі соціялістичної перебудови країни. І тому до цього йде, може йти п'єса, що ставить своєю темою вибух на заводі чи шахті Марія, і п'єса, що розбирає питання побуту й співвідносини між

чоловіком і жінкою, і питання найгострішої боротьби на селі чи на фабриці. Різноманітна гама питань перед нами, а перед нашим мистецтвом стоїть одне завдання — їх використання й вибору. Наша пролетарська кляса нова, молода, жива, творча й солідарна. У неї дві головні ознаки: творчість і солідарність. Ці дві ознаки нашої кляси потребують, передусім, відповідного вибору тем і відповідного підходу в мистецтві, в тому числі й театральному. Ми оцінюємо різні постави, передусім, тим мірилом, як і скільки вони відповідають цим основним елементарним ознакам процесу пролетарської творчости і пролетарському відношенню до життя суспільства й природи. Цим ми міряємо наші постави, п'єси і театральні установки. Але, зрозуміло, не лише цим. Ми не можемо бути примиренцями, проте, ц е є о с н о в н е м і р и л о. Із цього виходячи ми вибираємо й поцінюємо. Ми не можемо визнати за наш пролетарський твір такий, що на п'єдесталь ставить, скажімо, елементи, що їх ми всі визнаємо за приклади розкладу буржуазного побуту й життя. Вони нам не потрібні. Пролетаріят завоював собі все суспільство і хоче це суспільство переробити, перекувати й тому ми зовсім не хочемо зв'язувати, обмежувати коло зору пролетаріяту й пролетарського глядача виключно робітничим побутовим життям. Ні, зовсім ні. Хто веде таку лінію, той тягнув би пролетаріят назад, звужував би його коло зору і зменшував би його боєспроможність та працездатність. Та все ж таки ми ні на хвилину не забуваємо, що бойова і творча працездатність пролетаріяту виховується на його житті, і ось чому відбивати його життя ми ставимо за завдання для нашої тематики й передовсім для пролетарської тематики, і це не другорядне питання. Ми хочемо, щоб пролетар, який завоював собі суспільство і владу, мав змогу бачити, аналізувати й перевіряти своє життя й на сцені нашого театру. Я не маю змоги зараз глибше розбирати цю справу. Адже, коли взяти ґрадацію наших співвідносин, так ми будемо цілковито використовувати й візьмемо собі все майно нашого суспільства. Пригадуючи слова Леніна, ми від цієї спадщини не відмовляємося. Ми всю спадщину завоювали, й коли на нашу користь іде 10% п'єси, то ми таку п'єсу будемо ставити. Але ми хочемо мати і більше 10%. Отже тому, виходячи з цього погляду, методика, підхід у виборі тем і п'єс, що зазначив тов. Курбас, для нас не єдина. Ми не можемо взяти її на себе, ми себе цим обмежувати не можемо, ми нікого не хочемо обмежити. Ми хочемо різно-

барвну, різноманітну гаму життя, щоб виховати пролетаріят до цілої сукупности цієї працетворчости, що стоїть перед нами. Отже, ці театральні й суто театральні розподіли для нас не визначають наших відношень до театру. Те, що в цих розходженнях нам визначало наше відношення, це є, передусім, організація співвідносин до справи, а ще більше є питання, що повз нього у нас на Україні не можна пройти ні в якому питанні, це питання національне.

Скажу мою думку твердо й рішуче. Чого говорити, що в нас іде театральний диспут? Дискусія йшла про форми будування української національної культури на театральному терені. Із заявою тов. Курбаса про те, що «завдання пролетаріяту щодо української культури є засвоєння пролетаріятом історичних ідейних традицій української культури», — я ніяк не згоден. Я з цим гаслом погодитися не можу. Нашим завданням є засвоєння пролетарської української культури. Це наше гасло. На ньому ми стоїмо, наша українська культура лише доти зможе існувати й розвиватися, доки ми матимемо нову широку творчу пролетарську базу. Без пролетарської бази, без цього соціяльного підґрунтя нікуди наша українська культура не піде, а загниє й пропаде. Коли ми маємо українську державу, то це здобули ми нашими силами. Ми вели боротьбу, ми завоювали її, а зараз решта українського народу, де б вона не жила, пригнічується, придавлюється, я не кажу вже про сусідні країни, про Західню Україну, про Чехо-Словаччину, про Буковину, про Басарабію, заборонили вживати української мови на всіх зборах у Канаді, а на острові Куба в місті Гавані розігнано комуністичну українську робітничу організацію. Коли може розвиватися українська культура, то єдино тому, що має під собою це соціяльне підґрунтя й має свого активного чинника; зараз десятками, сотнями й тисячами сунуться пролетарі, щоб віддати себе українській культурі й завоювати українську культуру для своєї кляси.

Ми хочемо завоювати всю культуру й стару, ми беремо на себе завдання перевірити, переглянути, використати її. Ми не хочемо гребувати старим, ми його використовуємо. Я стою за те, щоб використати і натуралістично-побутовий театр, він, нам здається, буде корисним, він тепер діялектично придбає нову соціяльну ролю. Він був реакційним, тепер він може відігравати іншу ролю. Я вважаю за цілковито можливе, щоб наші письменники, театр, опера, музика використали стару романтику козацьких часів.

Від цього старого ми не відрікаємося, це наше минуле. Залізняк і Ґонта це наші герої, це наші попередники. Ми хочемо все взяти, але беремо, як пролетарі. Ми не хочемо засвоювати старих історичних ідейних традицій, ми хочемо взяти минуле, стару культуру, ми хочемо це оплодотворити нашими пролетарськими співвідносинами, взяти за знаряддя для нашої творчої пролетарської діяльности, а не зв'язати пролетаріят старими традиціями. Старими ідейними традиціями ми наш пролетаріят не зв'яжемо. У тов. Курбаса натяк на італійську історію не випадково появився. Тов. Курбас вважає, що твір Куліша «Народній Малахій» коріниться в усій нашій історичній, творчій минувшині, що він є й має коріння свої в усій історії нашої культури. Тов. Курбас хоче свій театр зв'язати з цими історичними ідейними традиціями української культури, зв'язати й обов'язати. Це нас і розділює зараз із тов. Курбасом. Чи не є це діялектичний поворот у тов. Курбаса. Чи театр і чи ті старі ідейні традиції, що проти них революційно повставав тов. Курбас за перші роки революції, і на цьому об'єкті боротьби прийшов до ідейного об'єднання з нами, не полонили тов. Курбаса?

Під цим питанням, що ми над ним сперечаємося, лежить національне українське питання. Перед вами стоїть питання про шляхи розвитку української культури. Це те саме питання, що два роки тому було в літературній дискусії. Отже тому багато з товаришів говорили, що вся театральна дискусія є друге видання літературної дискусії. «Народній Малахій» у першому своєму виданні є безпосередній зв'язок цих двох дискусій.

На питанні про глядача тов. Курбас теж на цьому самому місці національного питання збився. Він робітників і нас поділяє на дві — при невеличкій третій — групи, що розуміє театр. Дві групи: одна напівселянська робітнича маса, це та, що прийшла з села і не спромоглася зрозуміти високої художньої якости, що дає театр. А друга половина — кваліфіковані робітники, так ті русифіковані, для них український театр і образи української творчости незрозумілі. От яку характеристику дає тов. Курбас нашій робітничій масі, от чому він каже, що їх не може робітнича маса розуміти.

Характеристика ця і соціяльно і національно невірна. В

національному питанні тов. Курбас повторює зади, ті самі, що колись говорив Хвильовий, коли ми з ним билися. Тепер не те, тепер робітнича кляса в нас у більшості своїй українська. Характеризувати тепер нашого пересічного, кваліфікованого робітника, як русифікованого робітника, як русифікованого та такого, що живе образами російської культури — не можна. Це невірно, неправдиво. Ми дещо зробили вже, і робота комуністичної партії в цьому напрямку дала вже деякі наслідки. І коли ми будуємо українську культуру, коли це будування переведено пролетарською державою, то це дає свої величезні наслідки в такому темпі, що ми цього не могли й передбачати. Характеристика пролетарської маси і її кваліфікованої пролетарської частини, що її дав т. Курбас, сказавши нібито вона, через природу внутрішньої русифікованости, нездатна розуміти український театр, який би він не був художній, невірна.

Також невірна заява й про те, що для другої половини робітничої кляси перешкодою є те, що вона мало розуміє художні постави, через її недавнє сільське походження.

Ми переробили селянина, — пролетарська держава й пролетарська культура вплинули на нього, село не те, селянин не той став, що був.

Тепер селянин більш спроможний приймати й пролетарську культуру і її вищий щабель. Отже у тов. Курбаса тут невірна оцінка щодо мас. У тов. Хвильового виявилося абсолютно невірне ставлення до шляхів зв'язку з робітничими масами, коли він сказав, що для театру треба не такий зв'язок з масами, який іде через завкоми, цебто через профспілки, а треба іншого шляху, такого, що веде саме робітництво без допомоги завкому.

Це неправильно. Ми не віддамо робітничої кляси театрові, чи літературі неорганізованими, розпорошеними. Ми зможемо колективно, організовано працювати на культурному терені. Ми хочемо впливати на літературу, театр організовано, колективно, через робітничі культурні організації. Така сподіванка, щоб знайти підґрунтя в корені розпорошеної, розбитої робітничої маси спеціяльно для літератури чи театру — не вдасться нікому.

Тепер про маси. Я пригадую старі часи — 1900-1901 рр., боротьбу нашої партії за революційні шляхи, об'єднання організації і діяльність пролетаріяту. Ми тоді зрозуміли, що ми меншість, а маємо керувати цілою робітничою клясою; це значить — ми мусимо бути не груповою

організацією, керуватися не тимчасовими думками, а вести боротьбу за основними клясовими гаслами. Ми ніколи не можемо ні в яких галузях, в тому числі і в галузі культурній, в тому числі і на терені театральному, ніколи не можемо забувати про те, що перед нами, аж до остаточного збудування комуністичного суспільства, стоять все нові й нові, все вищі й складніші завдання і, що перед пролетарським активом стоїть завдання вести маси і підносити їх до цих завдань і ніколи не відрікатися від того, щоб масу завоювати. Нам маси треба не самої по собі, а для того, щоб ці маси перейшли до розуміння роботи, будування соціялістичного суспільства. Це значить непримиренство в боротьбі за основні клясові лінії. Тов. Курбас правильно взяв усі цитати і правильні його слова, що ніколи не треба залишатися на місці й загнивати на місці. *Без руху, без боротьби, без подолання вчорашнього свого «я» ніколи не може існувати театр і взагалі культура.* Але нагадаю слова Леніна, що він їх говорив 1917 року, коли приїхав з-за кордону і йому довелося спиратися на нашу організацію: серед комуністів-більшовиків тоді було досить хитань, треба було завоювати робітничу клясу, а Ленін ставив завдання перед робітничою клясою завоювати владу. Для цього треба було повести маси. А маси були під ідейним керівництвом оборонців і меншовиків. Тоді Ленін говорив — треба чуйно, обережно, уважливо ставитися до мас, розрізняти ідейний соціял-зрадницький характер оборонців керівників — від «добросовєстного оборончества мас». Ніколи в Леніна не було зневажливого, погордливого ставлення до мас. Слова Леніна були гордим, пролетарським закликом до відстоювання пролетарської лінії клясової боротьби. Але Ленін завжди говорив: ми зможемо організуватися в тому разі, коли завоюємо масу, підемо до маси, будемо працювати над нею, будемо говорити так, щоб вона нас розуміла. На скільки років тов. Курбас хоче бути перед масами? Я гадаю, що не на стільки, щоб його зразки, що він має виробляти, були придатні для часу остаточної перемоги комунізму. Тов. Курбас хоче, щоб вони вже тепер привели до комунізму, щоб вони вклали багацько нового в наше знаряддя ідейної боротьби за комунізм, цебто «укажите мне начало того конца, которым оканчивается начало». Тоді теорія тов. Курбаса, де він не знаходить зв'язку з масами — падає, тоді в його теорії є внутрішні хиби, бо в його теорії немає

шляхів до завоювання мас. Він говорить лише про те, що він мусить виробляти, щоб завойовувати маси, а шляхів не вказує. Так деклярувати можна було лише 1922 року. Тепер треба все показати, визначити, тим паче, що як говорить тов. Курбас, треба чільного центрального театру і ним мусить бути «Березіль». Значить, не тільки в себе, у своїй голові треба мати ці пляни, а треба показати це іншим — якими шляхами цей доробок, який іде на 10 років попереду рівня свідомости й можливости сприйняття мас, прищепити, щоб він був рухом уперед, про те тов. Курбас не говорить.

Тут ця теорія хибує, тут є щілина й звідціля у тов. Курбаса погордливе ставлення до мас.

Тов. Курбас не говорив нічого про його роботу в справі драматичного театру. Він розгорнув перед нами свою хорошу, цікаву програму про те, як будувати театр малої форми — оперету, як використовувати українські національні форми, пісні для малої форми театру, для малої форми художнього театру. Він говорив про це, алеж він нічого не сказав, що таке драматичний театр і це свідчить, що я був правий, коли я говорив про те, що тов. Курбасові стало тісно на арені драми і він шукає нового прикладення своїх сил, підготовлюючи нові зразки.

Тов. Курбас згоден, щоб деякий час у нас не було оперети, а щоб дозволити йому відкрити студію, де б він міг приготувати форми й п'єси для майбутньої оперети. Я мав розмову з тов. Курбасом у Наркомосі в справі театру «Березіль», студії і оперети і я сказав, що така постановка питання йде по лінії противників української оперети, по лінії, що заздалегідь підготовляє суспільну думку в такому напрямку, що якщо українська оперета не буде оригінальною, то в сто раз ліпше, коли вона полетить в повітря, отже треба її зірвати.

Тов. Курбас кричить ґвалт, рятуйте, поліцейщина. Кому, кому, але не тов. Курбасові про це говорити. Єдиний театр, що працює на річному утриманні це — «Березіль». Цього року в нас було сто тисяч на українізацію театрів, ми гадали цю суму й суму наступного року взяти як базу для українізації оперети. Але виявилось, що в нас «в одном кармане вошь на аркане, а в другом блоха на цепи». Куди поділися ці тисячі? Пішли на покриття дефіциту, передусім, по «Березолю». Треба не забувати тов. Курбасові, що в нас є два льозунґи — підвищення якости й зменшення собівартости. Був там тов. Дацків і був там щороку до-

датковий дефіцит. Восени 1927 року на зборах директорів попереджено, що директорів, які мають дефіцит, будемо звільняти. Звільнили тов. Дацькова. Театр «Березіль» півроку був без директорства, а потім призначено тов. Савчука. Виникла боротьба далеко не особиста, а принципова, бо те, що тут виявилося за ці чотири дні, почалось не сьогодні. Чого ж говорити, що там Савчук боровся з Курбасом, коли фактично боролися напрямки: чи наші шляхи, чи ні! Ось у чому суть. Чого валить вину на директора, чого кричати — рятуйте, поліцейщина, рятуйте, бо під загрозою стали шляхи українського театру. Так, так. Хто міг би жалкувати й плакати, то в кожному разі не «Березіль», бо «Березіль» був і є у виїмковому стані щодо забезпечення матеріяльними засобами і всім іншим, та крім того п'єсами.

Коли я перераховував гасла цілої пролетарської кляси, які треба поширити на нашу роботу, то навмисне не говорив про соціялістичне змагання, бо тут, в залі, як це показала дискусія, не фронт соціялістичного змагання, тут ціла війна. Так, нам треба вести війну проти всього того, що веде на бік від пролетарської соціяльно-політичної установки в питанні, чого саме треба робітничій клясі й українській культурі. Але серед тих, що визнають наш пролетарський погляд і виходять з нашої соціяльно-політичної установки, мусить вестися не війна, а соціялістичне змагання, на ґрунті театрального показу.

Зараз, як виявляється, питання йде не про художні напрямки, а про лінію будування української культури, при чому, як я виявив, української національної культури взагалі. Тов. Курбас каже, що в театрі чільне місце посідає режисер, актор і що театр мусить бути на 5-10 верстов уперед перед глядачем. Проте, шляхи розвитку української культури взагалі, і на терені театральному, вирішує не театр, а організований глядач — пролетаріят, з цілим нашим культурним активом, і без нього не можна вирішувати цих питань. І основна хиба, основна помилка, що віддаляє т. Курбаса від нас, є в тому, що т. Курбас, будуючи революційний театр, революційну культуру, бажаючи бути за члена культурного активу пролетарської нашої революції, думає це провадити не колективістичними, а

індивідуалістичними шляхами. Я не буду розбирати, чи правильна чи неправильна теза тов. Курбаса, що революція позбавляє театр ознаки дії й чинности. Я з цим не згоден; я гадаю, що навпаки, революція загострює потребу чинности дії, але водночас дає змогу поставити в театральному творі ідею, навіть і показ, бо революція збагачує театр, дає такі спроможності, яких не бачить ніколи стабілізаційний період влади маєтних кляс. В нашому державному театрі визначає колективну дію організований пролетарський глядач і тому, на вимогу т. Курбаса перенести цей диспут у маси, можна погодитися лише з одною умовою, що співучасники цього соціялістичного змагання і боротьби напрямків визначать «четче» свої формульовки і «святая святых» театру, — подадуть робітничій клясі, чим вони дихають і, як і театр, не будуть закривати своїх формальних ознак, поставлять чітко й зв'яжуться з цілком культурно-національним пролетарським процесом. Це умова для нас. Поради я не згоден і не здатний давати і театрові тов. Курбаса «Березолеві», і театрові ім. Франка Юри, чи іншим театральним напрямкам, але одне можу сказати: наше завдання використати все, що нам корисне, і боротися проти того, що є чужого, іноді гостро, і нічого ображатися, що ми виступаємо, виступимо й виступатимемо проти 90%, що нам покажуться чужими. Може невірно, тов. Курбасе, може ми глядачі не доросли до розуміння цього, але це буде вірно з погляду нашої соціяльно-політичної поцінки. В чому причина неприйняття п'єс у театрі Курбаса? Художня поцінка твору? — Ні. Постановка тов. Курбаса? — Ні. Не художня і не театральна, а політична поцінка неґативних постав «Мини Мазайла» чи «Народнього Малахія», чи «Алло на хвилі», хоча я не згоден з неґативною оцінкою «Алло на хвилі». Коли є неґативна поцінка, то не театрального твору, не художнього, а соціяльно-політичного. І тут дозвольте книги в руки дати організованому глядачеві. Щождо соціяльно-політичної поцінки, то й т. Куліш приєднується до мене, і він сказав, що тут рішуче слово за організованим глядачем.

У художніх поцінках більше рішаєте ви, а щодо соціяльно-політичної поцінки, так тут дозвольте нам мати голос і дозвольте вас просити прислухатися до голосу організованого робітництва. В цьому треба дати право рішати організованій масі, інакше вийде протиставлення оцінок.

Минулого року, як це прекрасно відомо, я сам на свою

політичну відповідальність дозволив (до кінця сезону) поставу п'єси «Народній Малахій» для того, щоб подивитися, як її будуть приймати. Але лише закінчився сезон на умовах, що відомі тт. і Курбасові і Кулішеві, негайно була розвішена афіша, що театр «Березіль» ставить знову «Народнього Малахія» на користь акторів.

Я запитую тов. Курбаса, він говорить про тактовність, а це було тактовністю? Треба сказати, що коли справа йде про постановку п'єс, то тактовність тут ні при чому, та ще й тоді, коли ви, діставши дозвіл її виставляти за моєю персональною відповідальністю на сезон, намагалися ще й далі її ставити. Це в усякому разі не дуже тактовно. Хто б міг говорити про такт у цьому, але «Березіль» і представники — не мають на це права.

А коли справа йде про теперішню поставу, то знов — дозволено було поставити «Народнього Малахія» з умовою, що ця п'єса буде перероблена і буде затверджена Головреперткомом. А що зробив «Березіль»? Він поставив п'єсу майже в такому вигляді, як вона була в першій редакції і представників Головреперткому поставив перед фактом: або вони мусять зняти п'єсу і, поставивши під удар і театр і дирекцію, провалити ґастролі театру «Березіль» у Києві (де вже не так плавко пройшли деякі вистави), або взяти на свою відповідальність і дозволити цю п'єсу. Вони і взяли на свою відповідальність.

Я б сказав, що на таку нетактовність, яка поставила Головрепертком перед виконаним фактом, треба відповідати другою нетактовністю. У всякому разі «Березолеві» дуже скаржитися на Наркомос не доводиться, він не має на це ні підстав, ні права. Коли прийти до розрахунку, коли підрахувати й перейти до дебету й кредиту, так у нас набереться багато справ. І даремно тов. Курбас казав про мене в своїй доповіді, що я робив і зробив упродовж 3-ох років. Він узяв мою доповідь, яку я робив на з'їзді спілки Робос, перерахував 3 пункти і сказав, що це зроблено, це недороблено й т. ін. Я візьму один пункт, що я мушу його спростувати, бо там є політичне перекручування моїх думок, а для кожного з нас його політична честь має значення. Я у своїй промові сказав так: «Тільки шовіністи й наші вороги говорять про українців з крови, а ми говоримо про таких громадян України, що можуть взяти участь в створенні української культури, незалежно від того, якої б у них крови не було. Нам потрібна від них не їхня кров, а їхня культурна праця».

А тов. Курбас зробив з цього протилежний висновок, він сказав, що від нас виїжджає ціла низка лікарів, інженерів і інших фахівців. Я говорив про тих, що хотять працювати в нашому культурному процесі, а не про тих, що виїжджають. Нам жаль, коли від'їжджають хороші інженери, лікарі й т. ін., але нам не жаль, коли від'їжджають люди, які є шкідники переведення культурного процесу, і я дивуюся чому тов. Курбас заговорив про те, що політика Наркомосу приводить до того, що від'їжджають люди. Чи не натяк це на те, що за деяких умов іще дехто міг би виїхати. Вся перша промова тов. Курбаса в першій половині своїй являє собою канву натяків на те, що нікому не відомо. Це цілком непотрібне.

Що таке вся наша система освітніх установ, організацій і т. ін. в нашій пролетарській державі? Все це є переведення державним шляхом комуністичної пропаґанди, комуністичного виховання мас. Для того, щоб виконати перебудову країни, нам треба таких людей, які будуть колективістично, комуністично виховані для цієї великої творчої роботи. Цьому можуть і повинні служити й наші театри різними шляхами. Ідіть якими завгодно мистецькими шляхами — це ваша справа, — нам треба одне — щоб від вашої праці у нас було підвищення комуністичного впливу на наші широкі трудящі маси.

«Радянський театр», ч. 2-3. — Харків, 1929, лютий-березень, стор. 3-12.

РОЗДІЛ IV

ШЛЯХ НА ЕШАФОТ
СТАТТІ І ДОКУМЕНТИ

ВИСТУПИ ПРЕСИ І ПАРТІЙНИХ ДІЯЧІВ ПРОТИ ЛЕСЯ КУРБАСА ПЕРЕД УСУНЕННЯМ З «БЕРЕЗОЛЯ»

Подані тут документи й статті про діяльність Леся Курбаса відносяться до періоду поміж 1929 та 1933 роками. Це були найтяжчі роки для праці «Березоля» й самого Курбаса і він сам зазначав, що «Березолеві» пришивають низку ухилів, проти нього інтриґують, групуються й складають вороже оточення. В «Березолі» з'явилися численні особи з партійними квитками, що намагалися прищепити зародки недовір'я до діяльности Курбаса. В пресі в цьому відношенні з найбільшою наполегливістю діяли І. Микитенко та А. Хвиля, оперуючи плиткими політичними загальниками. Перший обвинувачував Курбаса у «хворобі» формалізму, у заведенні «Березоля» в ідеалістичний тупик, у неґативному трактуванні пролетарського глядача, у прищепленні йому любови до абстракцій і «чистих істин». А. Хвиля просто засуджував усю діяльність Курбаса від 1926 року й зазначав, що Курбас робив усе, щоб стиль вистав його театру віддалити від соціялістичного реалізму. З меншим політичним підходом критикував Л. Курбаса О. Борщагівський, який закидав, що вся діяльність Леся Курбаса на Україні була епігонством, щоправда, блискучим і талановитим, німецького і почасти польського післявоєнних експресіоністичних театрів. Листи І. Микитенка до С. Щупака та І. Кулика — документи його інтриґ на захист Харківського театру революції та проти «Березоля» і Леся Курбаса. Подається тут постанову НКО в справі «Березоля», як фінальний акорд кампанії проти Л. Курбаса.

ХУДОЖНЬО-ПОЛІТИЧНА РАДА НКО ПРО Л. КУРБАСА І «БЕРЕЗІЛЬ»

Мистецтво більш ніж яка інша газуль роботи потребує чіткого керівнитцва. Ця ділянка культурного будівництва — один з найсильніших засобів комуністичного виховання мас. Зрозуміло, що поза увагою керівничих органів воно залишатись не може.

Художньо-політична рада, що її утворено за положенням про Управління мистецтв НКО УСРР є чималий крок

вперед, щоб здійснити повне керівництво і реґулювання мистецького процесу. В складі ради представники майже всіх мистецьких закладів, організацій, напрямків і течій на Україні та профспілкових організацій. Це є ґарантія безперечної авторитетности ради в питаннях, зв'язаних з розвитком культурно-мистецького процесу в УСРР.

Перший пленум художньо-політичної ради, що відбувся на початку вересня, віддав свою увагу театральній роботі в зимовому сезоні й зокрема репертуарові наших театрів.

Завідатель управління мистецтв тов. Косило, відкриваючи пленум зупинився на завданнях художньо-політичної ради.

— Вона, зазначив він, є та трибуна, звідки мистецькі заклади і організації, якого б вони напрямку не були, можуть обґрунтовувати свої позиції, подавати декларації та вносити пропозиції й думки про те чи інше явище мистецького життя. Звідціля вони одержуть авторитетні вказівки й поради про дальшу свою роботу та її напрямок.

Важливе завдання поточного моменту, підкреслює далі тов. Косило, — розв'язати питання з репертуаром для наших театрів. Вони повинні мати п'єси, що відповідали б вимогам сьогоднішнього дня і всієї нашої доби соціялістичного будівництва. Не менш важливе завдання забезпечити наші театри ориґінальним репертуаром. На сьогодні справа стоїть краще ніж інколи. Репертком має в теці й дозволив до постави низку п'єс українських драматургів, що мають не абияку соціяльну та художню вартість. Отож українські театри можуть будувати свій сезон переважно на ориґінальних сучасних п'єсах.

Вже тепер можна сказати, закінчив тов. Косило, коротко розглянувши окремі п'єси щойно написані, що українська драматургія виходить на широкий шлях. Вона стала до розв'язання найважливіших проблем нашого сьогодні.

Керівники стаціонарних театрів доповіли про репертуар сезону. Справді т. Косило не помилився: всі театри свою роботу побудували на ориґінальному репертуарі. Слід зазначити, що майже скрізь взяли до постави нову п'єсу Микитенка «Диктатура». Ця п'єса, так би мовити, в центрі уваги зимового сезону.

На жаль, доповідачі й промовці, що виступали на пленумі надто мало уваги віддали аналізі репертуару і переключили свою увагу на критику роботи театру «Березіль».

Після промови художнього керівника «Березоля» т. Курбаса та заяви директора Одеського театру т. Шраменка

про утворення літературно-театрального бльоку, пленум ради фактично став продовженням театрального диспуту, що відбувався в червні. Під обстріл взяли театр «Березіль», окремі моменти його роботи. Про це говорили майже всі промовці.

Тов. Курбас зазначає, що умови роботи «Березоля» в цьому сезоні важчі, ніж інколи. «Березолеві», скаржиться його керівник, пришивають низку ухилів, проти нього нібито інтриґують, групуються і взагалі навколо театру складається вороже оточення. Водночас т. Курбас підкреслює, що для «Березоля» в більшій мірі стоїть питання не про добір матеріялу, а про його трактування. Своєю роботою в цьому сезоні, каже він, «Березіль» доведе, що всі обвинувачення не мали ґрунту і цим виб'є з рук своїх ворогів зброю. Лінія театру, знову підкреслює він, не є помилкова, а помилялися супротивники «Березоля».

Кінчаючи свою доповідь, т. Курбас повідомив, що в театрі несприятливо склались обставини з роботою молодої режисури і вона з різних причин вийшла з режисерського складу «Березоля». Про ці причини т. Курбас нічого не повідомив.

Директор Одеської Держдрами т. Шраменко не криється, що бльок з літературними організаціями ВУСПП і «Нова ґенерація» складено, щоб боротися за новий театр, ставити опір так званому курбасизмові, аж поки він не стане позитивним явищем. Гостро критикує доповідач роботу «Березоля», говорячи, що він узяв неправильний курс та що в ньому є певний ідеологічний прорив.

Один за одним виступали промовці, коротко, зупиняючись на репертуарі, а більше критикуючи «Березіль». І т. Семенко, і т. Грудина, і т. Савченко, і т. Сотник і т. Кулик, всі вони говорили про надзвичайну важливість утворення літературно-театрального бльоку.

Тов. Семенко вважає, що т. Курбас робить неправильно, коли кожну критику вважає за похід проти «Березоля». На самокритиці будується, каже він, весь поступ. При неправильній оцінці роботи т. Курбаса він може стати гальмом в розвитку пролетарської культури.

Тов. Сотник зазначає, що походу проти «Березоля» немає, а є бажання допомогти вийти йому з закута.

Тов. Кулик говорить, що літературні бльоки скеровано проти помилок і неправильної трактовки нашого соціялістичного будівництва. Репертуарна криза ще не минула, зазначає він, але ми вже стали до її ліквідації.

Київський критик Я. Савченко так само, як і інші, висловлюється, що т. Курбас, мистець великого розмаху, втратив соціяльну тему. Це визначає, що театр починає переключатися на еклектику. Рада повинна поставити поруч проблеми репертуарної проблему драматургії. Промовець дорікає «Березолеві», що він так само має бльок, але під цей бльок не підведено громадський ґрунт. Через це такий бльок стає змовою, або інакше розкладом культурних сил. «Я за бльок, — закінчує промову т. Савченко, — але проти змови».

На захист «Березоля» виступають режисер єврейського Держтеатру т. Марґолін, тов. Петренко, заслужений артист республіки Мар'яненко і почасти режисер Юхименко.

На передостанньому засіданні ради під час обговорення репертуару виступив драматург т. Куліш, що може єдиний зупинився виключно на репертуарі.

«Я мислю, — зазначив він, — теперішню репертуарну кризу, як кризу драматургічну, як кризу драматургічної культури. Наші сучасні драматичні твори надто недовговічні. Іноді в них легко розв'язують найважливіші теми, часто-густо запаскуджують їх і через це ніхто з драматургів зовсім до них не завертає. Треба писати повноцінні твори і висвітлювати теми так, щоб вони проймали цілу епоху, а не лише перспективи сьогоднішнього дня. Драматичний твір не повинен бути метеликом, що живе один день. Ми повинні скеровувати свою роботу на створення великих драматичних творів. Пролетаря треба показати не біля варстату, а на ідейних високостях його роботи».

В дискусіях так само взяли участь критик Йона Шевченко, Полторацький і режисер Лопатинський.

На останньому засіданні пленум заслухав доповідь окремих опер про їхню наступну роботу та інформацію музкомедії. На жаль, тематичного пляну ВУФКУ пленум за браком часу не розглянув.

Пленум виступив з протестом проти переклички з біло-ґвардійцями російських письменників Пільняка та Замятіна. Після ухвали резолюції на доповіді, пленум закрився. Докладну резолюцію подамо в наступному нумері журналу.

«Радянський театр», ч. 2-3. — Харків, 1929, стор. 68-69.

А. ХВИЛЯ ПРО «НАРОДНЬОГО МАЛАХІЯ» І «МИНУ МАЗАЙЛА»

(...). Кожен радянський письменник повинен бути свідомий своєї ролі в загальному пляні соціялістичного будівництва; ось чому кожен письменник може лише тоді відігравати відповідну ролю, коли працюватиме над собою і опановуватиме культурну спадщину минулого, сприймаючи її через призму марксизму. Людина, що піддається хитанням, людина, що піддається впливові ворожих елементів, — відбиває це так чи так, в тій чи тій формі, у своїх художніх творах. Письменник, опозиційно настроєний проти нашого сьогодні, йде шляхом боротьби проти цього соціялістичного будівництва. Спочатку він виступає проти окремих ділянок, далі він переносить це на всю систему; так, подекуди, людина, починаючи від «невеликих» справ, бувши навіть членом партії, але наполягаючи на своїх помилках, може служити своєю творчістю службу нашим клясовим ворогам. Приклади — загально відомі. Слід лише пригадати «Вальдшнепи» М. Хвильового, що їх він згодом так рішучо засудив.

Тим самим можна пояснити, що наш видатний письменник-драматург — М. Куліш дав нам першу редакцію «Народнього Малахія», — твір, який, по суті, був скерований проти соціялістичного будівництва в нашій країні. Ми тут не говоримо про характеристику різних типів «Народнього Малахія». Ми згодні, що окремі типи «Народнього Малахія» подано цілком правильно. Стаканчик-Малахій є тип ворожої нам людини. Він шукає «голубого соціялізму». Ми згодні з тим, що Кум і все оточення Стаканчика-Малахія є гідні героя п'єси, і що герой не може стати вище від тих «народніх» «мас», з яких він походить. Але для нас ясно й те, що в першій редакції «Народнього Малахія» відбився націоналістичний настрій М. Куліша, скерований проти національної політики, що її провадила партія, як про це ми свого часу зазначали. Це був твір націоналістичний. Навіть після того, як додано сцени з робітниками, після того, як Малахія протиставлено робітникам, навіть після цього в п'єсі «Народній Малахій» залишились неґативні публіцистичні елементи; вони показують, що автор не цілком іще видужав від тих настроїв, які були в нього в минулому — і які відбилися в першій редакції п'єси.

Автор «Дев'яносто семи» і «Комуни в степах» останніми роками взагалі якось не показує своїх драматургічних здібностей у висвітлюванні проблем соціялістичного будівництва. Ми згодні, що в нашому житті є багато Малахіїв, яких треба паплюжити, треба вивести на кін і знищити. Але хіба так нищать, як зробив це Куліш, а за ним і «Березіль»? Написано талановито. Поставлено з формального боку блискуче. А все таки трактування Стаканчика-Малахія і в автора, і в театрі не зовсім таке, що викликало б сміх і доводило б, що це дійсно дивак у цілковитому розумінні цього слова, — бо ця, напівбожевільна «малахіяльна» людина дуже часто говорить речі, що їх сподіваєшся чути не від Малахія. Ось чому сцена зустрічі Малахія з робітниками має, певною мірою, штучний характер. Автор зробив великий крок від старої редакції п'єси до редакції нинішньої, але в самій п'єсі, в її настанові, відчувається щілина, яку треба ліквідувати. Та цю «щілину» треба зліквідувати не лише у п'єсі. Її треба ліквідувати й самому авторові.

Куди менший, але все ж таки розрив почуваємо у п'єсі Куліша «Мина Мазайло». Окреслені типи російського націоналіста — тьоті Моті з Курська, старої викладачки російської клясичної гімназії Баронової-Козіно. Досить влучно подано тип «дядька Тараса з Києва», що являє собою тип українського націоналіста. Але між цією частиною п'єси, що характеризує ворожий нам табір, і частиною, що виявляє наші сили в п'єсі — сили комсомольців, відчувається розрив. Немає органічного зв'язку. Комсомольці якось приліплені з боку. Сцена, що в ній комсомольці мають довести всю нікчемність, усю контрреволюційність, реакційність боротьби, яку провадить проти радянської влади і український і російський великодержавний націоналізм, — ця сцена не відповідає тій силі, яку являє робітнича кляса, провадячи ленінську національну політику. Коли автор береться розв'язати таку велику проблему, як проблема національної політики в нашій країні, він повинен витримати від початку до кінця той тон, що його має право домагатися наше пролетарське суспільство.

Чи можна закинути Кулішеві, що він у «Мині Мазайлі» пропаґує український націоналізм? Ні, цього не можна закинути Кулішеві. Але коли Куліш взявся розв'язати надзвичайно важливу проблему, коли він використовує сцену для певної пропаґанди нашої національної політики, то, зрозуміла річ, у самій п'єсі треба було органічно пов'язати

п о к а з наших елементів з тією боротьбою, з тією активною творчою роботою, що її провадить у нашій країні переможна пролетарська кляса. А цього в п'єсі немає.

Ось чому, коли після імпозантних націоналістичних постатей «дядька Тараса з Києва», «тьоті Моті з Курськаґо» й самого Мини Мазайла виступає група комсомольців, які повинні відбивати наше розуміння культурно-національного будівництва, їхні слова про це звучать якось штучно, якось відірвано від того процесу, що справді відбувається у нашій країні. Чому ці комсомольці йдуть на диспут до помешкання Мини Мазайла? Чому вони встряють у ці родинні змагання поміж дядьком Тарасом з Києва й тьотею Мотьою з Курськаґо? Чому, нарешті, Мокій повинен репрезентувати собою той надзвичайно цінний елемент, за який повинна так жорстоко боротись комсомольська молодь?

Зрозуміла річ, що відкидати Мокіїв ми не можемо, не зважаючи на те, що вони являють собою елементи дрібнобуржуазного походження, що вони виростають у дрібнобуржуазному оточенні міщанських родин. Їх теж треба перевиховувати. Але автор, беручись розв'язати цю велику проблему, повинен був вивести інакше робітника на сцену, повинен був показати великий клясовий конфлікт поміж тьотями Мотями, дядьками Тарасами, Минами Мазайлами й тією пролетарською лінією, що її провадить наша партія. Тим потрібніше було це зробити, що в нашій країні точиться загострена клясова боротьба, що навіть певна частина трудящих, у деяких випадках, підпадають під вплив ворожих настроїв щодо нашої національної політики.

Із статті Андрія Хвилі, «Нотатки про літературу». — «Критика», ч. 4, Харків, 1930, квітень, стор. 21-23. Подається уривок, який відноситься до постановки «Народнього Малахія» і «Мини Мазайла» в «Березолі».

І. МИКИТЕНКО ПРО Л. КУРБАСА І «БЕРЕЗІЛЬ»

(...) Товариші, цілком зрозуміло, що театральний фронт притягає й мусить притягати нашу увагу. Я вже сказав, що майже всі державні театри України, завдяки активному втручанні нашої організації [ВУСППу] в театральні справи, мусіли були зорієнтуватися в літературному процесі і так чи так визначити своє ставлення до нього. (...)

Цілком природно так сталося, що найбільші наші державні театри (звичайно, крім «Березоля») на цьому творчому ґрунті зблькувалися з нашою організацією. Треба зазначити, що з другого боку поміж театром «Березіль» та тією групою письменників, що своєю творчістю живила позагруповий альманах «Літературний ярмарок», а нині переважною своєю частиною належить до ПРОЛІТФРОНТУ, також існує, коли не бльок, то неписана принципова згода. Згадаймо хоч би той же таки диспут, що на ньому з фанатичною обороною березільських позицій, виголошених від т. Курбаса, виступали тт. Хвильовий, Куліш та Фельдман. Від того часу ми мали тільки ствердження цієї згоди, а не заперечення її. В кожному разі, ніколи робота «Березоля» не зазнавала критики з боку цієї групи письменників. (...)

ШЛЯХИ «БЕРЕЗОЛЯ»

Тепер погляньмо на той шлях, що ним іде «Березіль». Цей театр уже давно здійснив оту, пак, «змичку» з філософією і нині йому, так би мовити, ні до чого декларації. Основна філософська лінія цього театру виявляється в кожній новій поставі з невблаганною закономірністю. Решта театрів може лише заздрити «Березолеві» або вчитися у нього. Тим корисніше для нас розглянути цю березільську філософію. Для цього нам якнайкраще придасться стаття мистецького керівника «Березоля», народнього артиста республіки т. Курбаса, уміщена в No. 4-5 «Радянського театру» за 1929 рік. У ній, як нам здається, викладено не лише всі вибухові запаси, що їх зберіг т. Курбас для «переможного» виступу проти інших театрів, а й усі головніші принципові засади філософської плятформи «Березоля», його ідеологічне credo. Бо хоч стаття і дискусійна, і зветься вона «На дискусійний стіл», так це ж для інших вона дискусійна, а не для т. Курбаса. Щодо себе, то тов. Курбас хоч і дуже... скромно, але все ж таки недвозначно заявляє у цій статті: «Все ж одно не сьогодні-завтра у театральній справі моя зверху буде, і, думаю, ви не настільки самозакохані, щоб цього не розуміли».

Отже, треба вважати, що в статті «На дискусійний стіл» для самого т. Курбаса немає нічого дискусійного. Тим часом для нас вона дискусійна від перших рядків аж до останніх. Коли б ми послідовно, уступ за уступом, почали піддавати критиці всю статтю, то для цього нам треба

було б окремий вечір. А що ми такої змоги не маємо зараз, то я зупинятимусь лише на деяких твердженнях.

Твердження No. 1

> ... Коли кожна річ і так само кожний твір мистецтва не може впливати (і не впливає) безпосередньо своїм матеріялом і формою (часом менше, а часом і дужче, аніж виявленою ідеєю) на нашу психіку і так чи інакше її не організує... коли це неправильно, то чого б ми з «Березолем» «списи ламали». (Всі підкреслення тут і далі — мої. І. М.)

Скільки антимарксистських ріжків стирчить із цього уступу? Два. Ріжок перший — механістичний: ототожнювання кожної речі (наприклад чобота, молотка, гачка вудити рибу, кошика для паперів) з кожним мистецьким твором (наприклад, з «Паном Ралком», «Малахієм», «Миною Мазайлом» тощо). Не будемо повторювати про чоботи того самого, що я вже сказав про Йогансенову «американську машину». Адже й так ясно, що ототожнювання названих речей з «кожним мистецьким твором» (наприклад, з літературним, чи театральним) має стільки ж спільного з марксизмом, як і тов. Йогансенова «американська машина». Ріжок другий — метафізичний: відрив форми від змісту і надання формі функцій окремо впливати на нашу психіку «і так чи інакше» її організувати. Ми знаємо, що діялектична метода вимагає розглядати кожну річ, як конкретне ціле, що об'єднує в собі протилежні властивості. І лише метафізик-ідеаліст може говорити про абстрактну форму, що може впливати на нашу психіку «і так чи інакше» її організувати.

Висновок 1. Мистецький керівник «Березоля», безперечно, страждає на небезпечну метафізичну хворобу — формалізм. Звідси — формалістичні вади в роботі керованого від нього театру. Всі ми бачимо ці вади в кожній поставі театру. В цьому уступі маємо, так би мовити, теоретичне «обґрунтування» їх. Це «обґрунтування» т. Курбас називає «діялектикою» і «марксизмом». «Отже, — пише т. Курбас, — треба діялектично, по-марксівському міркуючи й арґументуючи, на сторінках цього журналу продиспутувати всі ці основні питання»...

На жаль, ми не бачимо нічого схожого на марксизм у

тому, що сказав т. Курбас у цитованому абзаці. Але послухаймо далі.

Твердження No.2

> ... Коли не признавати об'єктивного факту, що мистецтво й театр на протязі життя людства зіграли ролю фактора, що відповідно до економіки, техніки виробничої та клясових інтересів свого часу прищеплював звичку і бажання до одчеканено-завершеної дії, означеної почуттє-форми, закінченої мислі-форми... та чого б ми з «Березолем», мовляв... (і т. ін.).

У цьому уступі знов таки ввесь «марксизм» т. Курбаса полягає в словах «відповідно до економіки, техніки виробничої та клясових інтересів». Решта — ідеалістична метафізика. Через брак конкретної матеріялістичної діялектики т. Курбас доходить побудування цілої ідеалістичної системи. До того ж метафізичної, а не діялектичної. Цебто — своєю «теорією» одчеканено-завершеної дії, означеної почуттє-форми, закінченої мислі-форми т. Курбас «заперечує» не лише матеріялістичну діялектику, а навіть ідеалістичну діялектику Гегеля і здійснює змичку з метафізикою. Справді бо, що таке закінчена мисль-форма? Що це за абстракція, до якої страшно приступити?

Нарешті, які це є людські почуття, що їх можна одчеканити в означену почуттє-форму, перевести в стан застиглої мислі-форми й залишити на спадщину людству? Матеріялістична діялектика Маркса і Леніна ніде щось не стверджувала цих нерухомих абстрактних категорій. Навпаки, Ленін учив нас, що істина завжди конкретна. Зрештою, ще ідеаліст Гегель говорив у своїй «Енциклопедії»: «Жива й гомінлива чинність природи — затихає в тиші думки, її свіжі створіння, що втілюються в тисячі принадних і чудесних форм, сохнуть і перетворюються на безформні загальності, неначе оповивані безформним туманом півночі». Отже, твердженням No. 2 т. Курбас ще більше підсилює наш перший висновок.

Висновок No. 2 ми можемо зробити такий. Ідучи за проводом філософії т. Курбаса, театр «Березіль» неминуче мусить заходити в ідеалістичний тупець. Він може дійти такого «високого щабля» свого філософського розвитку, що почне стверджувати існування духа. Відтак — вся його мистецька формалістична продукція неминуче

повинна здійснити змичку з містикою. Може це вигадки? Може це просто «вусппівські штучки», як полюбляють говорити березільці?

Ні. Підстави для такого застереження ми бачимо в кожній новій роботі «Березоля» та й у розглядуваній статті т. Курбаса. Цілком відповідно до двох наведених уже тверджень, у т. Курбаса витикається й третій ріжок — «площина духа», що він її бере окремо від «багатьох площин» інших. Будь ласка:

Твердження No. 3

> ... Коли мистецький твір і вистава, п'єса тощо не є прикладом найвищої активности мистця, як людини, тим самим проявом найвищої активности мистця, як представника й виразника своєї кляси, тим самим через нього і самої кляси у багатьох площинах і в площині духа, то, мовляв... (і т. ін.).

Висновок No. 3. Мистецький керівник «Березоля» вважає, що кляса може виявлятися (через активність свого мистця) крім багатьох інших площин (напр., техніка, соцбудівництво, Дніпрельстан) ще «і в площині духа». Ergo: інші «площини» існують самі по собі, а «площина духа» — сама по собі.

Оце й є «марксизм» т. Курбаса. Дякуємо. Поставимо на ньому крапку і погляньмо ще, як дивиться т. Курбас на сьогочасного споживача мистецтва, зокрема, на споживача театрального мистецтва — на того самого пролетарського глядача, що на нього орієнтуються театр ім. Франка, Одеська державна держдрама, Червонозаводський та інші державні театри. Погляньмо також на те, що вважає т. Курбас за «корінь кризи» мистецтва нашого часу.

> ... Був раз такий собі негр-людоїд — розповідає т. Курбас, — і він попав якось уперше поміж цивілізованих людей. Для експерименту йому заграли великою духовою оркестрою англійський національний гимн (до речі, не казка, а факт), негр реаґував гістерикою: він розплакався. Коли узагальнити цього негра і перенести узагальнено на наші мистецькі справи, коли прирівняти безладне й безпорадне реаґування дикуна, що звик максимум до ритму барабана і монотонної дудки, неартикульоване реаґування на несподіванку, могутню складну симфонію, то може буде зручно зробити деякі висновки, нехай на перший погляд в манері буржуазних есеїстів. Наприклад: «Воля до життя, чи воля до культури»...

У цьому уступі ми бачимо два нові вияви «марксистського» світогляду т. Курбаса. Перший вияв — узагальнення дикого негра й перенесення цього узагальнення на наші мистецькі справи. Вияв, що й казати «революційний». Другий вияв — «у манері буржуазних есеїстів». Отже, не менш від першого «марксистський» і не менш «революційний».

Поговоривши далі про те, що «наше покоління мистецьке» так глибоко втягнуто у сферу нашого будівництва, «що на безпосереднє і пряме завдання мистця активізувати і фіксувати культурний процес, за етапами розвитку його бази, не вистачає ні снаги, ні зосередження», т. Курбас, через кілька рядків, нагнічених скрухою з приводу відставання форми, котру у кращої частини «нашого покоління» заливає зміст, — виголошує —

Твердження No. 4

> ...І тут виникає найбільша небезпека і прокляття всього мистецтва нашого часу і корінь його криз, бо в такому ж патосі захоплень безконечними потенціями цих років є також і глядач. І досить йому побачити на сцені у відповідний момент червоноармійця, червоний прапор, чи почути у фіналі «Інтернаціонал» (це в кращому разі, в гіршому «Любов Ярова»), щоб оплесками розрядився мистецький акт.

Насамперед, нам доведеться не погодитися з т. Курбасом, що як мистецький акт розряджується оплесками з появою емблеми пролетарської боротьби й перемоги, то це є прокляття всього мистецтва нашого часу і корінь його криз. Нам здається якраз навпаки: це значить, що пролетарське мистецтво виконує свою корисну соціяльну ролю — збуджує у робітничого глядача почуття клясової солідарности, ще дужче підносить його творчий ентузіязм і дає йому міцну зарядку для нових боїв за соціялізм.

Багато гірше, коли робітник у театрі позіхає з нудоти, ще гірше, коли він і зовсім спить. Це краще робити не на «Панові Ралкові», а вдома, в ліжку і при тому — безкоштовно.

Нарешті, зовсім погано, коли робітник замість розряджувати мистецький акт оплесками, починає серйозно лая-

тись з приводу абстрактних витівок театру, що в них він, гаразд не розуміючи в чому справа, клясовим чуттям уловлює щось чуже. Коли б йому довелось отак себе почувати у всіх наших театрах, то він з більшою підставою, ніж це робить т. Курбас, міг би сказати:

— Тут виникає найбільша небезпека і прокляття всього мистецтва нашого часу. Треба буде серйозно колупнуть — у чому тут річ.

Але, — як казав т. Йогансен у «Вечірнім радіо», — зайнятий виробленням машин, робітник не завжди помічає оті «фіґлі».

Це поперше. А подруге, очевидно, не всякий глядач укинеться в надпорив, як побачить на сцені червоноармійця або почує «Інтернаціонал». Інший якраз навпаки: тяжко засумує. А як хто, то й зовсім перестане ходити до театру. Бож клясова боротьба... а втім це ж т. Курбасові відомо.

Але нам залишається не погодитись іще й з тим, що робітник так таки й плескатиме «червоній халтурі». Хай пробачить нам т. Курбас, але нам це видається за наклеп на пролетарського глядача. Він уже зріс культурно і зростає далі такими темпами, що іншому інтеліґентові не легко його й наздогнати, а вже щоб «випередити», то й зовсім важко.

Та суть наших розходжень з т. Курбасом у наведеному уступі все таки не в цьому. Зрештою, т. Курбас не заперечуватиме великого культурного зростання нашого пролетарського глядача. А суть у тому, що мистецтво, що збуджує клясову солідарність пролетаріяту, підносить його творчий ентузіязм, бадьорить його, т. Курбас вважає за «циганський романс», за «пусте задавацтво, свого роду — духовну п'янку. Хміліємо й похмеляємось».

До чого можна прирівняти подібне твердження? Які висновки з нього можна зробити? Не приберу порівняння. А висновок, якщо бути логічним до краю і вірити на слово т. Курбасові, треба зробити такий:

— Не накачуйте пролетаріят патосом, бо той патос розвіється йому в першій хлібній черзі.

Або іншою мовою: дійсність не така то вже й бадьора, як ви задаєтесь. Вона швидко розвіє хміль. А тому — треба шукати «справжнього» мистецтва «для перекування того, хто тільки вчора був рабом».

Як на кого, а нам здається, що за тринадцять років пролетарської революції робітник став таким ковалем культурної революції, що перекує сьогодні кого завгодно.

Висновок No. 4. Отже, і тут важко буде т. Курбасові «перекувати» реалістичні уподобання пролетарського глядача, прищепити йому любов до абстракцій, до ідеалістичної «мислі-форми», до «чистої істини», словом до всього того, що становить «могутню складну симфонію» березільського мистецтва. Скорше трапиться навпаки: «не сьогодні — завтра у театральній справі» пролетаріятове «зверху буде», а не чиє інше. Він відкине так «істину без покрову», як і «покров» (форму) без істини й рішуче зажадає діялектичної єдности, зажадає мистецтва, що орудує методою матеріялістичної діялектики, яка (діялектика) становить основу його революційного світогляду.

Казав колись Франц Мерінґ: «Як може пролетаріят захоплюватись мистецтвом, яке з дуже антихудожньою тенденцією нічого не хоче знати про те, що становить його найсправжніше й самобутнє життя! І чому він повинен бути лагіднішим, ніж буржуазія, що в дні своєї сили не хотіла нічого знати про мистецтво, як тільки воно не родилося з її духу?»[1] Я навів ці правдиві слова Мерінґа для того, щоб іще раз підкреслити, що т. Курбас може сподіватися на те, що в театральній справі його «зверху буде» лише тоді, коли мистецтво «Березоля» родитиметься з духу пролетаріяту, а не з чийогось іншого.

Менше за все ми хочемо дати комусь підстави закидати нам нівелювання великих заслуг «Березоля» і його мистецького керівника т. Курбаса. Навпаки, ми якнайщиріше віддаємо повну данину його великому талантові. Але ми так само щиро хочемо не припустити, щоб цей талант, ця культурна сила остаточно зайшла в ідеалістичний тупець, відірвалася від пролетарської суспільности й загинула. Тому ми б'ємо на сполох.

Ми ще не знаємо, що зробить т. Курбас із «Диктатури» (може, він справді виправить усі ті вади в п'єсі, що їх він зазначає в цитованій статті), але в попередній продукції «Березоля» — «Малахій», «Мина», «Ралко» й інші п'єси — ми бачили надлюдину, ніцшеанство, ідеалізм, метафізику, часом чули містичні нотки.

Ось така є друга тенденція розвитку нашої театральної культури, тенденція, яку треба поборювати, рішуче навертаючи «Березіль» на той шлях, що ним має йти радянський революційний театр.

---

[1] Мерінґ, «Етюди», ДВУ, 1930, стор. 4.

Ми б'ємо на сполох тому, що кращий театр республіки перестає бути нашим театром. Пролетаріят живе своїм великим історичним завданням — будівництвом соціялізму, прокладанням шляхів до майбутнього безклясового комуністичного суспільства. І все, що зв'язане з цим комплексом, і тільки це, його хвилює, радує, підносить, вражає. Театр «Березіль» живе своїм окремим життям і його не обходять радощі, тривоги й труднощі життя пролетаріяту. (В продукції. Бо виступи на заводах з доповідями — то інша річ). З глибоким сумом справжнього інтеліґентського скепсису Курбас заявляє у тій самій статті: «Здавалось би, чого треба краще: мистецтво бадьорить, зогріває і т. ін. Коли б воно ще відгукувалося на те, що на всяку кампанію, а й на всяку цехову заінтересованість, то було б 100%. Але тут то й несподіваний ефект»... Мистецький твір, мовляв, «виростає, як форма, у «циганський романс» і не більше... пусте задавацтво, свого роду духовна п'янка. Хмілїємо і похмеляємось». Тікаючи від «духовної п'янки» нашого життя, мистецький керівник «Березоля» потрапляє в ідеалістичний закут мислі-форми. Ми ставимо перед нашими державними театрами вимогу поглиблення їхньої роботи, піднесення на вищий філософський щабель теоретичного мислення, але ми нагадуємо їм і разом т. Курбасові, що мислення є лише знаряддя пізнання дійсности. Обертати його на саму дійсність, значить іти не за Марксом, не за Леніном, не за філософією пролетаріяту, а за Геґелем. Тільки ідеаліст Геґель обертав знаряддя пізнання дійсности (мислення) на саму дійсність.

«Здесь мы и видим основу гегелевского идеализма и мистицизма, как оны выражены у него в логике, — пише Деборін у вступній статті до І тому Геґеля. — Такое пониманые истины «без покрова» допущение царства чистой мысли должно было пагубно отразиться на всей логике, в особенности же пагубно — на переходах категорий друг в друга.

Математика имеет своим предметом количественные отношения между явлениями. Она, несомненно, представляет собой самостоятельную научную дисциплину. Но мы впали бы в грубейший мистицизм, если бы допустили, что числа, величины существуют сами по себе, существуют независимо от вещей, или что они «без покрова» в своей «вечной сущности», пребывали где-то до сотворения мира, а впоследствии «воплотились» в вещи. Но именно из этого

мистического абсурда исходит Гегель, когда он постулирует существование царства чистой мысли».[2]

З чого виходить т. Курбас, постулюючи «закінчену мисль-форму» та славнозвісну «площину духа», не важко зробити висновок. І через те, що для нас цей висновок — ясний, ми б'ємо на сполох.

Нарешті, останнє — на перший погляд, особисте. Але це тільки на перший погляд. Справді воно має громадський інтерес, воно, безперечно, пов'язане з усіма концепціями Курбаса, і тому я дозволю собі на нашому пленумі зачепити його. Справа ходить про дальші шляхи розвитку нашої драматургії, зокрема — про роботу члена ВУСПП Микитенка. Курбас дуже «дотепно» підозрює, що «Диктатура» була написана із спеціяльною метою зробити шкоду нашим літературним супротивникам. «Може так воно було: мистецтво, як засіб міжгрупової політички?»[3] — запитує він у тій же таки статті. І от, щоб урятувати «великий драматургічний темперамент автора» від цих хибних шляхів надалі, т. Курбас просто так і заявляє:

> Написав Микитенко п'єсу. Хоч він в драматургії тільки себе покищо пробує, — одначе, вже з цієї спроби можна з певністю сказати, що при певних обставинах (напр., коли він по лінії свого ремества письменницького найде собі другу компанію, не розриваючи, коли хоче, по політичній лінії зв'язки з тими, що його на сьогодні в усіх відношеннях формують. (*Сміх, шум у залі*). — Микитенко може стати одним з найкращих драматургів нашої доби.[3]

(*Голоси*: Спасибі йому!) Товариші, не хочу тут пояснювати т. Курбасові ту абеткову істину, що бути політично з одними, а літературно — з «другою компанією» може тільки безнадійний обиватель, а не пролетарський письменник. (*Сміх, оплески*).

Не хочу пояснювати тому, що це ясно й так, і незручно навіть пояснювати це мистецькому керівникові радянського театру. Але, не маючи підстав сумніватися в щирості т. Курбаса, я дивуюся з одного. Тов. Курбас узяв «Диктатуру» до репертуару свого театру. Тим самим він не словами, а ділом засвідчив, що ця п'єса (хоч вона й має

---

[2] Гегель. Сочинения. Т. I. Москва, 1929. Вступна ст. А. Деборина «Гегель и диалектический материализм», ст. XX.

[3] «Радянський театр», ч. 4-5. — Харків, 1929, Л. Курбас «На дискусійний стіл», стор. 14.

багато хиб) гідна його уваги, висловлюючись відповідним високим штилем. Так невже ж неясно тов. Курбасові, що для написання цієї п'єси мене зформувала саме пролетарська суспільність та моя організація ВУСПП, що йде за проводом комуністичної партії, а не якась «друга компанія»?

Невже неясно, що, бувши в «другій компанії», я б неодмінно й неминуче написав не «Диктатуру», а «Народнього Малахія», або «Мину Мазайла», або «Заповіт пана Ралка». Може б моя п'єса не була така геніяльна, як названі п'єси, але вона, безперечно, була б написана в тій самій «площині духа», що й названі п'єси. Бож мусить бути ясно т. Курбасові, що «97» Кулішеві з'явилися тоді, коли драматург був з нами в Одеському ГАРТі, а «Народній Малахій» та «Мина» — тоді, коли він пірвав з ГАРТом і перейшов до «другої компанії». Якщо й це неясно, тоді я дозволю собі відповісти Леніновими словами: «... можна тільки дивуватися, до якої міри люди можуть не відрізняти того, що говорить на їхню користь, від того, що жорстоко їх побиває».[4]

Кінчаю про театр. Загальний висновок треба зробити такий. Спроба бльокування державних театрів з нашою організацією дала позитивні наслідки. Вона стимулювала розвиток вусппівської драматургії. Треба відзначити тут, що й «Диктатура» й «Коммольці» свою появу мають завдячувати насамперед театрові ім. Франка та Одеській держдрамі. Треба відзначити також і те, що коли тільки писалися наші п'єси, уже тоді Одеська держдрама, театр ім. Франка, Червонозаводський та інші театри, вірячи в сили пролетарської літературної організації, оголосили, що вони візьмуть ці п'єси до свого репертуару. Ці театри, повіривши в сили пролетарської літературної організації, поставившись до них без інтеліґентського скепсису, не помилилися. Не помилилася також і наша організація, встановивши творчий бльок із цими театрами. Ідейно-мистецька лінія їхня значно вирівнялася. Треба, щоб наша перша спроба не застигла на мертвій точці. Треба продовжити наш наступ на театральному фронті. Треба своєю драматургічною продукцією заповнити той разючий прорив, що стався на цьому фронті. Треба рішуче виступити проти «заповітів», проти ідеалістичної надлюдини, проти такого розв'язування національного питання, яке ми бачили в

[4] Ленін. Т. I, стор. 70. Вид. III.

«Березолі», — за óбрази живих будівників соціялізму, за театр революції, за діялектико-матеріялістичну лінію нашого театру!

І ми сподіваємось, що кращий театр республіки — «Березіль» змушений буде переглянути свою творчу методу, свою філософію, свої ідейні спрямовання і замість боротьби з нами стане на шлях співробітництва, яке ми, безперечно, привітаємо. Наше бо завдання — не перманентна боротьба з «Березолем» і його мистецьким керівником, а винайдення найкращих шляхів допомоги цьому театрові. Шляхів не безпринципних, не примиренських, а гостро принципових, що тільки й можуть привести нас до бажаних наслідків.

«Гарт», ч. 6. — Харків, 1930, червень, стор. 149, 150-162. Уривки з доповіді, виголошеної на пленумі Ради ВУСПП 21 травня 1930 р.

М. СКРИПНИК ПРО Л. КУРБАСА

Наше завдання полягає в тому, щоб творити нові шляхи для великого більшовицького мистецтва і можна з радістю відзначити, що лише поодинокі приклади зрадників, лише поодинокі особи, що брали участь у ворожнечій боротьбі проти пролетарської диктатури виявились в лавах робітників мистецтва. Наша армія мистецтва у нас на Україні, так як і в цілому Союзі, пройшла під прапором пролетарської диктатури і йде її шляхом, торуючи дорогу великому більшовицькому мистецтву. Ми знаємо, що помилки і хитання виявились скрізь, в тому числі і на ділянках мистецтва. Вони виявились і на театральному фронті і в театральній дискусії, що відбувалась у Харкові й Києві. Вони виявили нам досить різнобарвну палітру політичних і мистецьких течій і напрямків. Можна констатувати, що тверда відсіч, що її дано всяким хитанням і в пресі, і в дискусіях забезпечила те, що основна маса позбувається тих хитань, і товариші, що помилялися, визнають помилки. Так зробив, наприклад, художній керівник театру «Березіль» тов. Курбас у своїй заяві, поданій до художньо-політичної ради театру «Березіль».

Я не можу, однак, визнати, що заява та задовільна. Не може бути задовільна заява, коли в ній тов. Курбас вперше заявляє, що він 1927-28 р. тримався того погляду, що,

мовляв, пролетарська диктатура перероджується на націоналістичну великоруську владу. І таку його позицію в його власній заяві не скритиковано, а тому очевидно ці націоналістичні погляди тою чи іншою мірою залишаються в баґажі Курбаса.

Дальше розгортання критики і самокритики на всіх мистецьких ділянках доконче — потрібне для того, щоб нам дійсно бути поборниками великого більшовицького мистецтва. Ідуть, точаться бої на всіх ділянках мистецтва, — музичного, образотворчого, кіна, радіо тощо. Це показує, що йде нове життя, нова творчість і пролетаріят завойовує собі своє мистецтво.

[Уривок із привітальної промови на V Всеукраїнському з'їзді Робмис 28. XII 1931 р.]. — «Радянський театр», ч. 5-6. — Харків, 1931, стор. 3-4.

ЛИСТ І. МИКИТЕНКА ДО І. КУЛИКА

17. VIII 1933 р. Харків, І. Ю. Куликові
Прилуки, ТК ДПУ УРСР

Дорогий Іване Юліяновичу!

Я одержав Вашу телеграму і дякую всією силою за Вашу увагу і підтримку. Але ось уже кілька днів я ні працювати, ні думати ні про що не можу. Буду цілком одвертий і скажу прямо, що доля театру Революції мене до краю непокоїть. Коли Ви не допоможете, не поговорите з тов. Кіллероґом, з тов. Поповим, з усіма, з ким треба говорити в цій справі, і коли театрові Революції не дадуть можливости показувати половину своїх спектаклів у «Березолі» і взагалі не зрівняють його морально в правах і в мешкальних можливостях з «Березолем», то при всій нашій увазі до театру Революції, при всьому нашому бажанні підтримати його, він надломиться за цей рік, поки буде збудовано приміщення. Ви ж знаєте, що воно буде не раніше, як на ту осінь. Взимку його не закінчать, хоч би й хотіли. Отже — рік у клюбних умовах. У цих умовах уже кінчив своє життя Червонозаводський театр. Тепер ці умови посяде театр Революції. Про нього забудуть через місяць після того, як він переберється на Плехановську вулицю! Звичайно, це висока честь для театру, що робітники, металісти, беруть його до себе, як свій театр. Але

чому б не дати цієї можливости й «Березолеві», щоб і він міг показувати свою продукцію робітникам району «Металіст»? І чому не дати театрові Революції можливости показувати свою продукцію також і в центрі? Таке соціялістичне змагання між цими театрами було б на користь їм обом! І головне, це відразу припинило б усякі балачки-розмовочки про те, що театрові Революції, мовляв, дали по шапці. Це морально піднесло б колектив театру Революції. Це, безперечно, зберегло б весь його склад, який може значною мірою розбігтись від перспективи клюбного існування. Ви ж знаєте, що зараз кваліфікованих акторів не вистачає і для великих театрів, а для клюбних площадок тим паче. А коли театр утратить кілька кращих акторів, як же він зможе існувати? Настава ПБ говорить про збереження театру Революції. От саме з неї виходячи, я подаю цю свою думку про зрівняння стану театру Революції й «Березоля». Одне слово, я мало що можу додати до того, що написав у своєму листі до фракції. Пишу ж Вам цей лист уже просто в товариському порядку, знаючи, що Ви близько брали до серця долю цього театру, який зростав на наших очах. Цьогорічна ґастрольна подорож театру до Дніпропетровська та до Києва пройшла прекрасно. Скрізь робітники відзначали його своєю великою увагою, прапорами, грамотами. Давайте ж і в Харкові не дамо надломитись цьому театрові! Нарешті, б'ючи по всяких спробах невірно тлумачити ухвалу керівних органів про передачу приміщення театру Революції Російській драмі (абсолютно вірну, більшовицьку ухвалу, яка зразу поставила на реальний ґрунт справу організації потрібного нам російського театру) — теж буде цілком правильним, коли ми позбавимо можливости кивати в бік театру Революції, який, мовляв, не рівня «Березолеві» — «провідному, центральному театрові». У мене виходить безалаберно, але Ви розумієте, що я хочу сказати. Саме тепер, коли пролетарські паростки в усіх галузях мистецтва дістають такий дужий більшовицький поштовх, будь-яка перевага «Березоля» перед театром Революції, будь-які привілеї його особливо гостро відчуватимуться й здаватимуться (цілком справедливо) незрозумілими. Тим часом «Березіль» думає засновувати свій філіял, він має можливість поширювати свою «школу» на всю столицю, його вплив і його «дух» відчувається і в дитячому театрі, і в Музкомедії, і в Теаінституті — скрізь насаджується одна березільська, далека нам система, яку

Ви самі завжди гостро критикували. Це ні з якого погляду не відповідає лінії партії в театральному мистецтві, так принаймні я думаю. Тим часом театр Революції має в собі багато здорового, здібного, ростущого, яке треба активно підтримати. Дуже шкода, що я не можу зараз бачити Вас і розмовляти з Вами. Хочеться скорше знати Вашу думку з цього приводу. Мене все це так хвилює, що я сьогодні написав листа Вам і Щупакові, і тов. Затонському. Підтримайте дух Марка Терещенка, бо він у розпачі, думає, що це театрові Революції кришка! Я пишу йому заспокійливі листи, пояснюю йому, закликаю до спокійної роботи в «Металісті», але він думає про те, щоб працювати десь у великому театрі, а не в клюбному. Він гірко ображений, що його навіть не попередили як директора й мистецького керівника: все це надто несподівано впало на нього. Особливо ж неприємно те, що в Москві Афіноґенов йому ще місяць тому назад сказав: «Ведь театра Революции не будет, то есть он будет переведен в клуб, а помещение будет отдано Русской драме». І коли Терещенко мені про це сказав перед моїм від'їздом до комуни, я не надав цьому ніякого значення, гадав, що це просто жарт. Тепер це його мучить. Значить, зарані знали, готували саме таке розв'язання питання давно, чому ж не сказали, не поговорили з керівником театру? Адже з Курбасом так не повелись би, очевидно, викликали б на розмову, сказали б, у чому річ, заспокоїли б. Те, що з ним повелись інакше, без всяких розмов і попереджень, це зайва рана людині. Я певен, що він зрозумів би доцільність такого розв'язання справи, як передача приміщення театру Революції Російській драмі, але треба ж було уважно поставитись і до керівника театру — заслуженого артиста, їх же в нас небагато. Його листи до мене повні розгублености й тривоги. Я вважаю просто за свій обов'язок увести Вас в курс справи, як керівника Оргкомітету, який, на мою думку, мусить близько взяти до серця всю цю справу й підтримати театр Революції не тільки словами, а ділом, і головне, приміщенням.

Іване Юліяновичу! Не вважайте цей мій лист за вияв якоїсь паніки, я спокійно працюватиму й далі з театром Революції, але робитиму все, що в моїх силах, для того, щоб добитись-таки зрівняння його в правах з «Березолем». Думаю, що в цьому я не розминаюсь ні на йоту з Оргкомітетом, який, очевидно, теж не віддає переваг «Березолеві» перед театром Революції.

У Вашій телеграмі сказано: «Виїзд відклали весну». Очевидно, вересня? Так я й збираюсь приїхати: 29 або 30 серпня.

Бувайте здорові, вітаю Вас і тисну Вашу руку.

Ів. Микитенко

ЛИСТ І. МИКИТЕНКА ДО С. ЩУПАКА

Радгосп ТК ДПУ УРСР, Прилуки — Харків, С. Щупакові
17. VIII 1933 р.

Дорогий Самійле!

Доля театру Революції не дає мені спокою. Уже кілька ночей я зовсім не можу заснути. Удень не можу працювати. Я зовсім змучився. Такого удару ніяк не можна було сподіватися. Навіть за найтяжчих часів, коли з-за кожного рогу можна було чекати удару в спину «ТР» [театр Революції], така постава питання, як переселення його на Плехановську, на становище клюбного колективчика, була неможлива! Зараз це здійснено... Очевидно, курс на те, щоб цей театр звести на пси і, таким чином, позбавити «Березіль» всякого «конкурента». «ТР», звичайно, загине. Цебто він, може й існуватиме в «Металісті», але доля його буде така сама, як колишнього Червонозаводського: це був захудалий клюбний гурток. Таким стане й «ТР», з якого, звичайно, розбіжаться кращі актори. Терещенко пише мені листа, що він кине режисуру й піде в педагоги або поїде десь шукати постановок у великих театрах. Не сумніваюсь, що постановки він собі знайде. Я, звичайно, пишу йому заспокійливі листи, лаю його за паніку, закликаю до спокійної праці в «Металісті» і взагалі намагаюсь всіма силами ввести його в нормальне річище. Але у самого в мене твориться в душі справжнє пекло. Найгірше те, що з нами повелись, як з чужими, як з ворогами, від яких треба було затаїти підготовку цього удару. Чому я так кажу? Тому, що Афіноґенов у Москві знав за місяць до ухвали, що «ТР» зроблять клюбним театром. Терещенко був у нього, і Афіноґенов йому прямо сказав: «Ведь театр Революции ликвидируют, его сделают клубным театром, а помещение будет передано Русской драме». Коли Терещенко перед моїм від'їздом у комуну сказав мені про це, я розсміявся і назвав ці розмови плітками, бо я дав би голову

собі зітнути, що так учинити з «ТР» не можуть! А виходить, що я був дуже наївний! Все підготовлялося потай від нас, директора, заслуженого артиста республіки, навіть не вважали за потрібне попередити, підготувати його до цього, заспокоїти його. Хто ж так поводиться з такими кадрами, з такими прекрасними, відданими робітниками, як Терещенко? Що в цьому доброго, що зроблено це скритно, потайки? В Москві йшли розмови, Афіноґенов знав, а від нас затаїли! Значить, ми гірші комуністи, чи що? Ми б не зрозуміли потреби віддати приміщення Російській драмі? Це ж образливо!.. Звичайно, ні Миколай Миколайович, ні тов. П. не знають «ТР». Їм запропоновано прекрасний проєкт: Російській драмі приміщення «ТР», а «ТР» — приміщення «Металіста», мовляв, у робітничому районі, там йому буде прекрасно! І от ухвалили. Я вважаю, що ухвала абсолютно вірна щодо передачі приміщення «ТР» Російській драмі, цьому молодому театрові треба сприяти і треба жорстоко бити по руках усіх, хто спробує на цьому спекулювати. Я перший буду всіляко вітати й підтримувати всіма силами російський театр. Але те, що «Березіль» залишається в центрі на правах гегемона, який продовжуватиме прищеплювати й насаджувати в столиці свою гнилу, формалістичну «культуру», а молодий, здоровий, здібний, ростучий театр загнано на Плехановку, де його через місяць усі забудуть (ну хто, скажи, поїде з центру на спектакль до цього театру, коли в трамваї не влізеш, а до театру кілька кілометрів?), — от цього я ніяк зрозуміти не можу. Звичайно, це удар не тільки по театрові Революції, а й по тій драматургії, що була зв'язана з цим театром. У «Березіль» нам шляхи заказано, там, як тобі відомо, борються з нашим світоглядом і знущаються з наших п'єс, а в «Металісті» нашої продукції, «слава Богу», ніхто не бачитиме, от і кришка. Не трать, куме, сили спускайся на дно. Настає нова ера для «Березоля»! Чи можна було цього чекати? Ніяк! І от, друже, — я не знаю, як до цієї справи ставишся ти і як подивилась фракція Оргкомітету на мою доповідну записку з пропозицією про розподіл місця діяльности між «ТР» і «Березолем», але я особисто думаю за цю пропозицію воювати: щоб дали можливість «ТР» половину своїх спектаклів показаувати в приміщенні «Березоля». Мені здається, що весь сенс постанови ПБ про збереження колективу «ТР» зводиться до того, щоб створити йому хороші умови, щоб він не занепав, не знизив художньої якости своєї роботи. А як же він може не зни-

зити цієї якости, коли не матиме можливости виступати ніде, крім як на клюбній площадці? Та вже одні розмовочки про те, що «ТР» «дали по шапці», мовляв, «Мавр своє зробив...» — уже ці розмови самі здатні вбити такий чутливий організм, як театральний, до того ж такий молодий, як «ТР»! А такі розмовочки, звичайно, будуть, уже єсть, і вони поширяться по всій Україні. Поки добудується приміщення для «ТР», то від самого «ТР» залишиться сама тінь. Приміщення буде готове не раніше, як на ту осінь, це в найкращому випадку. Отже, перед «ТР» перспектива цілого року в «Металісті». Цей рік і треба провести так, щоб «ТР» і «Березіль» були зрівняні в своїх мешкальних і глядачівських можливостях. Хай «Березіль» теж грає половину своїх спектаклів у «Металісті». Чому, зрештою, «Березолеві» такі привілеї — чи це «святиня», яку не можна зачепити? Він поширюватиме свій вплив, організовуватиме свої філіяли, насаджуватиме свою «школу», душитиме своїми привілеями всякі інші паростки театральної радянської культури, а «ТР» мусить покірно сидіти на Плехановській і не показувати носа в центр? Це ж кричуща несправедливість! Мені просто кров'ю обливається серце, я не знаю, що з собою робити, коли думаю про це. Невже ти не підтримаєш цієї думки, Самійле? Невже це не по-партійному, щоб і глядач робітничого району, і глядач центру столиці мали можливість користуватися з продукції обох театрів і складати про них свою думку на підставі цієї продукції? Це ж наш, партійний, пролетарський принцип. Хай буде між ними справжнє соціялістичне змагання! Хай доведуть, що вони обидва можуть працювати не лише в зручному, центральному приміщенні, а й в робітничому районі! Хай і робітники мають можливість порівнювати і п'єси, і постави, і гру акторів, і взагалі весь напрямок і весь соціяльний зміст обох цих театрів! Невже я тут неправий? Ні, мені здається, що я правий! А коли так, то чому ж ні в кого не виникла думка (навіть думки не виникло!), щоб частину труднощів цього періоду, поки буде збудовано приміщення для «ТР», покласти й на «Березіль»?

Одне слово, я в розпачі. Мені здається, що «меценати» «Березоля» уже ходять по Харкові й підсміюються над простаками з «ТР», мовляв, дали вам по шапці, і заспокойтесь. Куди ви сунетесь із суконним рилом у калашний ряд? Як гірко, як образливо це! Як тяжко, що й серед комуністів є люди, яких інакше не назвеш, як «чістая публіка», котра буржуазну, формалістичну рафінованість «Бе-

резоля» ставить над усе! А я сам, на власні вуха, десятки разів чув, як робітники у фойє «Березоля» під час антрактів посилали спектаклі «Березоля» к такій матері! Вони ні чорта в них не розуміють. Та й нам, людям, що дещо ліпше розуміються на всяких витребеньках і «штучках» від мистецтва, дуже часто пре з душі, блювати хочеться, коли дивишся деякі спектаклі «Березоля». Хіба «4 Чемберлени» не знущання з здорового радянського глузду глядача? Хіба це не помийниця буржуазна? А «Алло на хвилі»? А «Мікадо»? А «Народній Малахій»? А «Мина Мазайло»? А «Заповіт пана Ралка»? А постановка «Містечка Ладеню»? (П'єса краща за постановку!). А всякі інші політиканські штучки «Березоля»? Хіба все це не говорить за те, що пора, нарешті, припинити цю недоторканність «Березоля», це обожнювання Курбаса, це панькання з «високою культурою» цього театру? А замість цього ми вбиваємо «ТР»! Як собі хочеш, а тут щось не так. Тут окремі люди винні! Тут «меценати» винні! Я буду домагатися розмови з тов. К. і з тов. П. (листа до тов. Затонського я сьогодні вже відправив), я розіб'ю собі голову, хай мені запишуть догану, хай що хочуть зі мною зроблять, а я домагатимусь того, щоб «ТР» зрівняли в правах і можливостях (мешкальних) з «Березолем» і щоб до «Березоля», нарешті, почали ставитись з усіма вимогами пролетарської самокритики. Я певен, що й ти мої думки поділяєш і що ти підтримаєш їх! Інакше ж не може бути, Самійле!.. Невже тепер ти зостанешся байдужим? Не може цього бути! Піди до тов. Кіллероґа, переговори з ним, постарайся довести, вплинути, постарайся переконати Кулика, щоб і він теж узявся до цієї справи, підіть до Миколая Миколайовича, просіть, переконуйте, покажіть просто фактичний стан цього питання, і партійні наші керівники самі зроблять висновки!.. Любий Самійле! Мій лист гарячковий, але й стан мій зараз такий самий...

За що ж нас так нехтують? Хіба ж з Курбасом хто-небудь дозволив би так повестись, як повелися з Терещенком? Людина поїхала у відпустку, за роки дістала один місяць відпочинку, а тут услід йому телеграма адміністратора: «Ухвалою відповідних органів наше приміщення передано російській драмі, а нам запропоновано перейти в клюб». Для чого такі методи? Адже могли сказати раніше, для звичайної ввічливости могли попередити директора і художнього керівника! Більшовики ж завжди уважно ставились і ставляться до наших, радянських фахівців! Але

тут треба було саме так, образливо, байдуже, адміністративним шляхом повестись з театром Революції!

Я кінчаю свій сумбурний і розпачливий лист. Почуваю, що нічого нового не скажу і лише виливатиму крик душі. Роби сам висновки. Ні про що інше ні писати, ні думати зараз не можу. Стільки боїв, стільки мук, стільки труднощів перейдено театром Революції і раптом... на! Забирайтесь негайно! Театр ріс буквально, як із води! За два роки досяг авторитету, робітники Дніпропетровська нагородили Червоним прапором, робітники Києва дали Почесну грамоту, преса скрізь під час ґастролей давала прекрасні відгуки про роботу театру на заводах і т. д., а тут, у себе, в столиці такий пасаж. Просто хоч крізь землю лізь.

Ну, годі. Коли я неправий щодо ролі тов. Кіллероґа в цій справі, то я буду страшенно радий, бо від нього залежить і дальша доля театру Революції. Коли він схоче, то зможе його підтримати, а коли не схоче, то театр пропаде, як муха восени.

Твій *Ів. Микитенко*

Із кн. Івана Микитенка «Театральні мрії». — Київ, «Мистецтво», 1968, стор. 391-394, 395-400.

ПОСТАНОВА НАРОДНЬОГО КОМІСАРІЯТУ ОСВІТИ УСРР НА ДОПОВІДЬ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ» 5 ЖОВТНЯ 1933 РОКУ

Заслухавши доповідь керівника театру «Березіль» Л. Курбаса, Народній Комісаріят освіти України відзначає, що театр, не зважаючи на всі можливості, не спромігся посісти відповідне місце в творенні українського радянського мистецтва. Це сталося тому, що Л. Курбас збивав театр на позицію українського націоналізму. У своїй роботі Лесь Курбас іґнорував соціялістичне будівництво, будівництво української радянської культури. Під маркою «незалежности мистецтва» Курбас ізолював театр від нашої радянської соціялістичної дійсности. Лесь Курбас не рідко показував радянську дійсність карикатурно. Лесь Курбас ізолював театр від загального фронту радянського мистецтва Радянського Союзу. Зокрема він ізолював театр від радянського мистецтва братньої нам РСФРР.

Театр «Березіль» у свій час політично виступав разом з

літературною організацію ВАПЛІТЕ, яка посідала в питаннях літератури буржуазно-націоналістичні позиції. Вистави «Народнього Малахія», «Мини Мазайла» тощо, які вів Л. Курбас — підкреслюють буржуазно-націоналістичну лінію «Березоля», особливо ж його керівника. При високій майстерності акторського виконання, вистави, що ними керував Л. Курбас, були ходульні, схематичні, формалістичні, відірвані від нашої дійсности. Ось чому переважна більшість вистав «Березоля», навіть ті, що їх не можна зарахувати до ідеологічно шкідливих, — не могли бути сприйняті широкими пролетарськими масами. В основі трактовки героїв вистав Л. Курбасом велася буржуазна ідеалістична лінія.

Націоналістичні помилки Курбаса театр визнав, вмістивши про це декларацію в нашій пресі («Комсомолець України», 26 лютого 1932 року). В цей же час Л. Курбас виголосив свою декларацію про те, що він начебто визнає неправильність своєї лінії в питаннях театру.

1932-33 рр. і початок театрального сезону 1933-34 рр. довели, що Л. Курбас нічого не змінив у своїх поглядах щодо театрального мистецтва.

Тому НКО України визнає за потрібне зняти Леся Курбаса з роботи художнього керівника й директора театру «Березіль».

Заст. наркома освіти України — *А. Хвиля*

ПОСТАНОВА НКО УКРАЇНИ ПРО КЕРІВНИЦТВО ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ» ВІД 5. X 1933 Р.

Директором театру «Березіль» призначити тов. Лазоришака.

Художнім керівником призначити тов. М. М. Крушельницького.

Заст. наркома освіти УСРР — *А. Хвиля*

«Вісті ВУЦВК», ч. 228. — Харків, 1933, 8 жовтня.

ВИСТУПИ ПРЕСИ І ПАРТІЙНИХ ДІЯЧІВ ПРОТИ ЛЕСЯ КУРБАСА

ПІСЛЯ УСУНЕННЯМ З «БЕРЕЗОЛЯ»

Якщо перша частина цього розділу була присвячена суворій критиці Леся Курбаса партійними чинниками ще в час, коли він керував «Березолем», то друга частина має призначення хоч приблизно показати ті різні мистецько необґрунтовані закиди, які посипалися на нього після усунення його з посади мистецького керівника «Березоля» 5 жовтня 1933 р. Три дні після цього, «Вісті ВУЦВК» ч. 228 помістили редакційну статтю «Березіль буде передовим творчим колективом», де засуджувано всю творчу діяльність Л. Курбаса від 1926 р. Курбасеві закинено що, він, мовляв, збив театр на буржуазно-націоналістичні позиції, виступав єдиним фронтом з ВАПЛІТЕ й зберіг до останнього часу «шумськівсько-хвильовистські позиції». Цілий ряд партійних діячів УРСР очорнювали все, що робив Л. Курбас. Тут був і колишній член «Молодого театру» Гнат Юра і довголітні співробітники його з «Березоля» Мар'ян Крушельницький і Олекса Лазоришак, письменники Іван Микитенко та Іван Кулик, преса в особах численних критиків, як Самійло Щупак, Дмитро Грудина, Юрій Костюк і Яків Папира, заступник Народнього Комісара Освіти УСРР Андрій Хвиля, перший заступник голови Раднаркому УСРР Панас Любченко і, нарешті, найголовніший партійний інквізитор української культури, секретар ЦК КП(б)У й одночасно перший секретар Харківського обкому КП(б)У, Павло Постишев. Останній просто вихвалявся, що «в галузі театру одним з наших серйозніших заходів було зняти з театру «Березіль» його керівника — цього «злого генія» «Березоля», що завів театр у політичний та художній тупик» («Вісті ВУЦВК», ч. 276, 6 грудня 1933 р.). Того «злого генія», що перешкоджав персональному відпоручникові Сталіна переводити на Україні русифікаторський курс, бо Курбас сміливо проголосив правдиві слова, що... «комсомол, як ґрандіозна маса нашого суспільства, ще у великій інерції русифікаторської лінії». В хорі виступів проти Л. Курбаса було дуже мало мистецької чи театральної критики, а все йшло по лінії стандартної політичної пропаґанди, починаючи від повної неґації всього національно-українського (Д. Грудина) — до обвинувачення Курбаса... «в масонських (!?) традиціях, що межували з моральним терором» (А. Хвиля). Оперували загальниковими закидами, що, мовляв, Л. Курбас спотворив твори Микитенка й Первомай-

ського (І. Кулик), що він «зламав хребет» «Диктатурі» (І. Микитенко, про свою ж драму), що він боровся на протязі років за створення «буржуазно-націоналістичного театру» (С. Щупак). Повернув своє обличчя в бік попутного вітру і режисер Г. Юра, забувши, що Л. Курбас сприяв його вступові до театрів «Руська бесіда» та «Молодий театр», що він імітував, як міг, репертуар «Молодого театру» в театрі ім. І. Франка, коли став його мистецьким керівником. Юра забув, що, бачачи успіхи «Березоля» у виставах драматургів-експресіоністів, він вирішив уводити їх до репертуару театру ім. Франка, на жаль, неуспішно. «Зламали» себе й М. Крушельницький та О. Лазоришак, лише з одним винятком щодо першого, який переживши всіх тут названих і швидко потім ліквідованих критиків Л. Курбаса (за винятком Г. Юри), і відчуваючи свою відповідальність перед історією українського театру, признався під кінець свого життя, що... «Курбас створив український інтелектуальний театр» (Л. Танюк, «Марьян Крушельницкий». Москва, 1974, ст. 111).

ЛИЦАР МАЛАХІЯНСЬКОГО ОБРАЗУ

Герой націоналістичної п'єси М. Куліша Малахій Стаканчик ішов «у голубу даль»[1] з проєктами «реформи людини».[2] Він хотів побудувати нову Україну «за власним творенням».[3] Він поставив хрест над революцією, бо «революція заскочила була в село на конях, а нині тільки курява на далекому обрії... голуба курява». Ідучи в «голубу даль», Малахій Стаканчик виголошував націоналістичні промови з театрального кону «Березоля», давав фашистську характеристику сучасного стану радянської України.

«Народній Малахій» було явищем того ґатунку, що й «Вальдшнепи» Хвильового. І коли «Березіль» під керуванням Леся Курбаса брав до постави «Народнього Малахія», — він знав, що робить. Цей крок Леся Курбаса був не випадковий. Він достатньою мірою ілюстрував ті загальнополітичні позиції, на які відверто, на театральному фронті вирішив стати Лесь Курбас, починаючи від 1926 р.

Як сталося, що такий театр, як «Березіль», з любов'ю взяв Малахіїв Стаканчиків під руку і спробував із цими націоналістичними героями шукати «голубі далі»?

[1] Микола Куліш «Народній Малахій».
[2] Там же.
[3] Там же.

Це сталося тому, що художній керівник цього театру — Лесь Курбас — першою чергою вирішив разом, пліч-о-пліч з ВАПЛІТЕ штурмувати ленінську національну політику, що її так блискуче проводила КП(б)У за проводом Л. М. Кагановича.

ВАПЛІТЕ і «Березіль» того часу — це був єдиний фронт. ВАПЛІТЕ вітала «Березіль». А Лесь Курбас від імени «Березоля» простягав руки ВАПЛІТЕ. Вони розуміли одне одного. Бо їхній світогляд і мрії були однакові. Вони були проти пролетарських шляхів розвитку радянської України. Вони були за буржуазно-націоналістичні шляхи цього розвитку. На їхню думку, від революції залишилася тільки сама курява. Ось чому з клуночком за плечима Малахій Стаканчик почав бродити по сцені «Березоля» з тією самою філософією на вустах, з якою по сторінках ВАПЛІТЕ гарцювала молода фашистка Аглая — героїня Миколи Хвильового.

Уже після того, як п'єсу «Народній Малахій» нещадно розгромила марксистська критика, вже після того, як ця п'єса була знята з кону — Лесь Курбас відстоював її. І це не випадково. Тому, що події, які відбувалися на Україні, — це, на його думку, події «у всесоюзній провінції».[4]

Лесь Курбас почав ламати художні, творчі сили театру і спрямовувати їх на шлях відриву від бойових завдань, що стояли перед культурним фронтом радянської України. А провівщи цю роботу, Курбас оголосив за носіїв її поборників лише тих, хто входив у ВАПЛІТЕ, а в театральній справі — лише тих, хто стояв у «Березолі» на його ідеологічних позиціях. З виглядом єдиного носія й представника української культури, він часто любив говорити про радянську Україну: «На нашій провінціяльній своєю культурою Україні».[5]

Посідаючи буржуазно-націоналістичні позиції, він з презирством ставився до пролетарської авдиторії, до пролетарського глядача.

На одному з театральних диспутів Курбас казав: «Більшість не задоволена нами, більшість ненавидить нас, і я гордий з цього».[6]

Курбас знав, хто є більшістю у нашій країні. Він не міг не знати, що більшість авдиторії у харківських театрах —

[4] «Радянський театр», No. 2-3, 1929, стор. 39.

[5] «Радянський театр», No. 2-3, стор. 42.

[6] «Радянський театр», No. 2-3, стор. 86.

це трудящі, це харківські пролетарі. Висловлюючися так, він кидав в обличчя трудящих соціялістичної України зневагу.

Курбас оберігав «Березіль» від будь-якого впливу пролетарської громадськости. Він хотів довести, начебто «Березіль» стоїть понад суспільством, начебто він безсторонньо споглядає події нашого сьогодні.

«„Березіль”, як і кожний театр, занадто далеко стоїть від ухилів у партії. Як всі безпартійні люди, ми не можемо мати до цього такого відношення, і я особисто не берусь розв'язати для себе справу остаточно й ясно, який на даний момент ухил неправильний, чому лінія партії в даному випадку обов'язкова й правильна... Ми зовсім у стороні від цього...».[7]

Так одягав на себе Курбас тоґу «безпартійности». А водночас ставив перед театром питання, що він, мовляв, не може вирішати для себе: чи він за лінію партії, чи він проти лінії партії. Але цей таки «безпартійний» Лесь Курбас так характеризував комсомол:

«Комсомол — не тьотя Мотя, але комсомол, як ґрандіозна маса нашого суспільства, ще у великій інерції русифікаторської лінії і в нього багато забобонів».[8]

«Безпартійність» Курбаса, як бачимо, була партійністю, але ворожою нам.

У боях за пролетарську літературу під керуванням партії на чолі з Л. М. Кагановичем, зросла молода когорта українських пролетарських письменників. Вони боролися проти ВАПЛІТЕ, боролися проти націоналістичних позицій, які посідав «Березіль». На театральному фронті ряд українських радянських театрів так само боровся проти буржуазно-націоналістичних позицій Курбаса. І у відповідь на це зі сцени «Березоля» не раз летіли слова зненависти і презирства до «провінціялів», які «не відають, що творять».

Коли майже всі театри радянської України засуджували лінію Курбаса щодо показу життя, Курбас, обстоюючи свої позиції, не спинявся перед наклепом на пролетарську авдиторію. Ось як Курбас висміював тих, хто ставив питання про наближення театру до життя, хто ставив перед мистецьким фронтом питання служити справі соціялізму.

«Був раз такий собі негр-людоїд і він попав якось уперше поміж цивілізованих людей. Для експерименту йому

---

[7] Л. Курбас, «Радянський театр», No. 2-3, стор. 90.
[8] Л. Курбас, «Радянський театр», No. 2-3, стор. 91.

заграли великою духовою оркестрою англійський національний гимн (до речі, не казка, а факт), негр реаґував гістерикою: він розплакався. Коли узагальнити цього негра й перенести узагальнено на наші мистецькі справи, коли порівняти безладдя й безпорадне реаґування дикуна, що звик максимум до ритму барабана й монотонної дудки, неартикульоване реаґування на несподіванку, могутню складну симфонію, то може буде зручно зробити деякі висновки...».[9]

Цими словами Курбас характеризував нашого пролетарського глядача, який, мовляв, стільки розуміє у театральному мистецтві, як дикий негр у складній симфонії:

«І тут виникає найбільша небезпека і прокляття всього мистецтва нашого часу і корінь його криз, бо в такому ж патосі захоплень безконечними потенціями цих років є також і глядач. І досить йому побачити на сцені у відповідний момент червоноармійця, червоний прапор, чи почути у фіналі «Інтернаціонал» (це в кращому разі, в гіршому «Любов Ярова»), щоб оплесками розрядився мистецький акт...».[10]

Для Курбаса, як бачимо, реаґування авдиторії на «Інтернаціонал», поява червоноармійця, червоного прапора на сцені дорівнюється до реаґування негра-людоїда на музику духової оркестри.

Курбас бачив, що в реальному житті радянських країн розгортається велич більшовицької правди. Вона переконано йде вперед і в цих перемогах велетнями виростають постаті трудящих, що будують соціялізм. Зрозуміло, що це життя — більшовицьке, і його треба реально показати й цим показом сприяти зміцненню перемог, озброєнню мас до нових боїв. Але Курбас проти реалізму:

«Реалізм, що на короткий час став модою смаку треба було не обминати, а підмінювати, тому що тяга до реалізму на дані нашої революційної дійсности була з'явищем реакційним...».[11]

Так само, як група буржуазно-націоналістичних українських неоклясиків тікала від реальної дійсности радянської України до мотивів та стилів стародавньої Еллади й за порадою Єфремова і Донцова вберігала себе в позу «більшовицького лихоліття», так само Курбас спрямовував

[9] Л. Курбас, «Радянський театр», No. 4-5, 1929, стор. 13.
[10] Л. Курбас, «Радянський театр», стор. 13.
[11] Там же.

театр на глухі закутки, на заулки, в багна й непрохідимі буржуазно-націоналістичні нетри.

Революційне Курбас називав реакційним. Це тому, що сам він посідав реакційні позиції. Бо, зрозуміла річ, хто тягне наше мистецтво від завдань, що стоять перед соцбудівництвом, хто відтягає його від реального показу життя, хто відштовхує його від нашого соціялістичного реалізму, той проти соціялістичної культури. Л. Курбас досить старанно робив це, і тому він бурхливо вітав Миколу Куліша за «Народнього Малахія» і тому він всюди співав панегірики Кулішеві за його націоналістичні п'єси.

«Взагалі Куліша я вважаю за геніяльну людину...».[12]

Що ж робив Курбас, щоб відповідно скерувати на ідеалістичні позиції розвиток театру? Він робив спробу озброїти значну частину акторів «Березоля» зненавистю до нашої пролетарської сучасности, бо, мовляв, ця сучасність дикунська й нічого не розуміє в шуканнях великого мистця Курбаса. Так він збивав театр у глухий націоналістичний закут. Він сподівався, що переможе:

«Все ж одно, не сьогодні-завтра у театральній справі моя зверху буде...».[13]

Ось чому, провадячи, як ми вже бачили, відповідну роботу на теоретичному фронті мистецтва, він рівночасно працював над тим, щоб збити мистецькі сили з правдивого шляху театрального показу живої людини.

Л. Курбас зробив усе, щоб стиль вистав театру віддалити від соціялістичного реалізму. Як правило, при високій майстерності акторського виконання типи вистав, що ними керував Курбас, були й є ходульні. Вони схематичні. Своєю мімікою, рухами, інтонацією вони відірвані від реального життя. Ви бачите перед собою не живу людину, ви бачите лише схему. Інтонацію голосу, ритм гри, увесь стиль багатьох курбасівських вистав та їх трактування такі, що він навіть певні позитивні постаті соціяльно знецінював, притупляв. Для прикладу лише, взяти хоч би «Диктатуру» І. Микитенка.

Відомо, яке значення в драматургії має «Диктатура». Ця боєва п'єса була написана на тему клясової боротьби на селі. Що ж зробив з нею Курбас? Він у найдраматичніших місцях п'єси примушує героїв її співати. Та ще як погано співати! Що робить Курбас з куркулем у «Дикта-

[12] Л. Курбас, «Радянський театр», No. 2-3, стор. 111.
[13] Л. Курбас, «Радянський театр», No. 4-5, стор. 17.

турі»? Як він його показує? Грі куркуля він надає такого стилю, що перед вами не живий куркуль, запеклий ворог соціялізму, який душив, рвав, стріляв найкращих синів пролетаріяту, а якийсь стародавній грецький філософ лежить на пляжі біля моря й міркує про життя-буття людей взагалі.

Отже, в стильовому оформленні п'єси, в показі людини, Курбас увесь час тягнув театр лінією буржуазно-націоналістичною. В роботі театру формалістичний стиль, естетизм.

Ось чому переважної більшости вистав у «Березолі», навіть тих, що їх не можна залічити до ідеологічно шкідливих, не сприймали і не сприймають широкі пролетарські маси. Вони не зрозумілі їм, не доходять до них. Це тому, що в основі трактування героїв у виставах Курбасом велося лінію на те, щоб відірвати театр від мас, бо маси, мовляв, нічого не розуміють.

Очевидно, що стан театру, його формалізм, естетизм, були гарною мистецькою ширмою, під прикриттям якої Курбас заводив театр якнайдалі від бойових завдань нашої соціялістичної сучасности.

Під вогнем пролетарської критики театр визнав помилки Курбаса і свої, вміcтивши про це декларацію в «Комсомолі України» від 26.II 32 р. (...).

Театр брав на себе зобов'язання піддати найґрунтовнішому переглядові й критиці свою творчу методу, бо він щільно зв'язаний з усією ідеологічно-художньою лінією театру й вимагає на сьогодні перегляду й критики з марксистських партійних позицій, усунення всього, що визначало різке відставання «Березоля» від темпів соцбудівництва, від вимог робітничої кляси до театру епохи соціялістичної реконструкції. (...)

До цього таки часу треба віднести виступ Курбаса під заголовком «Слово забирає „Березіль"» («К. У.», 28 січня 1933 р.). У цій статті Курбас навіть під тиском пролетарської критики, навіть тоді, коли він знав, що в театрі більшість акторів засуджує його позиції, все ж до кінця не договорив і, характеризуючи свою минулу роботу, нічого іншого не міг сказати, як тільки: «У мене було багато неточностей і неправильностей у моїх теоретичних формулюваннях».

Отже ми бачимо, що театр «Березіль» дав відповідну кваліфікацію лінії Курбаса й своїй роботі. А Курбас робив інакше. Він під тиском критики змушений був дещо формально визнати, а потім почав вичікувати.

Театральний сезон 1932-33 р. і початок 1933-34 року в «Березолі» були суттю, перевіркою того, якою мірою Курбас хотів виправити свою націоналістичну лінію.

Радянська влада дала йому всі можливості працювати. І ось, нарешті наступає сезон 1933-34 р., коли Курбас показує, як він виконав дані ним обіцянки.

«Маклена Ґраса» є найкраща відповідь на це питання.

Курбас, давши виставу цієї п'єси, пішов знову старим буржуазним формалістичним шляхом щодо її трактування. Єдину більш-менш позитивну постать у цій п'єсі — Маклена Ґраса — він зробив маніяком. Боляче стає, коли дивишся, як протягом кількох годин у ній, до того ж треба сказати, нудній п'єсі, акторка Ужвій ходить як паралітик. Вона не може повернути голову. Вона не може полюдському рахувати на ті чи ті явища, вона не може обурюватися з свого оточення, бо їй надано характеру анемічної постаті, скованої стилем Курбаса.

Ось чому такою безсилою, немічною стає Маклена, коли зустрічається з інтеліґентом із собачої будки. Ось чому подив і обурення наростає у глядача, коли він бачить, що Лесь Курбас і далі веде стару лінію, відтягаючи театр від бойової праці на фронті будівництва української радянської культури.

Настав час поставити кардинальне питання: чому протягом кількох років «Березіль» незрозумілий масам? Чому між ним і пролетарським глядачем немає контакту.

Тому, що в основі всієї роботи «Березоля» була не наша пролетарська лінія. Ця лінія вела до відриву від пролетарської суспільности, вона йшла буржуазно-націоналістичними шляхами. І основним теоретиком і практиком цієї лінії був Лесь Курбас.

Він іґнорував соціялістичне будівництво, будівництво української культури. Під маркою «незалежности мистецтва» Курбас ізолював театр від нашої радянської соціялістичної дійсности. Посідаючи ворожі соціялістичному будівництву аполітичні позиції, Лесь Курбас показував радянську дійсність карикатурно. Він ізолював театр від фронту радянського мистецтва цілого Радянського Союзу. Курбас ізолював театр від радянського мистецтва братнього РСФРР. Не випадково від не хотів брати в репертуар театру п'єс російської пролетарської драматургії. Не випадково він іґнорував українську пролетарську драматургію.

Радянська влада, пролетарська громадськість зробила

все, щоб створити відповідні умови театрові «Березіль». Але його довго підточував націоналістичний хробак.

Зрозуміла річ, і цю перешкоду ми ліквідували. «Березіль» буде на передових позиціях творення української радянської культури. Але тут кожен з акторів, з мистецьких працівників «Березоля», що справді хоче бути активним будівником соціялізму, повинен дійсно працювати по-більшовицькому.

Образ українського націоналіста Малахія повинен остаточно зникнути із сцени «Березоля». З цієї сцени має бути показана героїка соціялістичного будівництва, герої перемог соціялізму.

Андрій Хвиля

«Комуніст». — Харків, 1933, 6 жовтня. Крапками позначено ті місця, де текст в копії оригіналу було неможливо відчитати.

Партія й уряд завжди надавали величезного значення розвиткові радянського мистецтва і, перш за все, сценічного. Драматургії, театрові велику увагу віддає т. Сталін. За останні півтора роки, що минули з часу історичної постанови ЦК ВКП(б) про літературу, а відтак всі мистецтва, ми маємо величезні успіхи у розвитку радянської літератури, малярства, театрів. Останній факт, що найкрасномовніше свідчить про велике зростання радянського мистецтва, його творчих кадрів, є виставка проєктів пам'ятника Т. Г. Шевченкові.

Та наші театри не всі однаковою мірою перебудовуються. Більше того, такий театральний колектив, як «Березіль», провід його — Л. Курбас — активно чинив опір перебудові театру. Треба сказати, що театр «Березіль» за проводом Л. Курбаса, починаючи з 1926 року, збився на буржуазно-націоналістичні позиції. «Березіль» виступив єдиним фронтом з ВАПЛІТЕ. Шумськівсько-хвильовистські позиції ваплітовців фактично зберіг Лесь Курбас до останнього часу.

У доборі п'єс він дотримувався саме авторів цього буржуазно-націоналістичного ґатунку письменників. Формалістично-ідеалістичні методи художнього відтворення панували у практиці «Березоля». Л. Курбас намагався формалістичними цяцьками прикрашувати антихудожні, антипролетарські речі, виставляючи їх з кону театру «Березіль». Вся пролетарська суспільність пригадує цей шлях від «Народнього Малахія» до «Мини Мазайла», від «Мини Ма-

зайла» до фальшивої, антихудожньої «Маклени Ґраси», того ж автора, М. Куліша.

Бороначи свої буржуазно-націоналістичні позиції, Л. Курбас дозволяв собі зухвалі вихватки проти пролетарської суспільности. Так, Л. Курбас у своєму виступі на театральному диспуті 1929 року з нагоди постави та критики п'єси «Мина Мазайло» говорив:

«Комсомол, як ґрандіозна маса нашого суспільства, ще у великій інерції русифікаторської лінії, у нього багато забобонів, які ця п'єса дуже дотепно пробувала роз'яснити».

Такий наклеп зводив художній керівник державного драматичного театру на наш комсомол.

Л. Курбас, відриваючи радянський театр від пролетарської суспільности, протиставлюючи його пролетарській суспільності, з того зухвало вихвалявся:

«Більшість незадоволена з нас (читай — Л. Курбаса), більшість ненавидить нас, і я гордий з цього».

Дозволяючи собі такі та подібні вихватки, Л. Курбас разом з тим намагався заличкувати свою практику «безпартійністю». Він говорив, що

«„Березіль", як і кожний театр, занадто далеко стоїть від ухилів у партії. Як усі безпартійні люди, ми не можемо мати до цього такого відношення і я особисто не берусь розв'язати для себе справу остаточно і ясно, який на даний момент ухил неправильний, чому лінія партії в даному випадку обов'язкова й правильна».

І ось цей «безпартійний», як бачимо, наполегливо і послідовно здійснює свою, буржуазно-націоналістичну, формалістичну лінію в роботі театру. Він міцно тримав зв'язки з тими, хто стояв на позиціях буржуазного націоналізму. Він відривав театр від пролетарської суспільности, від буйного соціялістичного будівництва, і тягнув його на манівці формалізму, естетизму, що ним прикривав антипролетарський, буржуазно-націоналістичний зміст своєї роботи. Він систематично відривав театр «Березіль» від творчого зростання сценічного мистецтва в цілому СРСР, зокрема у братерській РСФРР.

Це не могло не потягти за собою тяжких поразок для творчого колективу «Березоля». (...)

Рішуча пролетарська критика буржуазно-націоналістичних, формалістичних позицій Курбаса від нашої преси, від передових елементів самого колективу «Березоля» не змінила позицій Л. Курбаса. Він, на словах визнаючи деякі з своїх помилок, на ділі продовжував далі свою лінію. Це,

зокрема, виявилося у тому, що на 1933-34 рік він — Л. Курбас, як програмну річ для «Березоля» взяв «Маклену Ґрасу», цю фальшиву, антипролетарську, антихудожню річ, що поставою її «Березіль» знову потерпів велику поразку.

Партія і уряд дали «Березолеві» всі умови для ідейно-художнього зростання, для того, щоб цей колектив, який носить високе ім'я державного драматичного столичного театру, справді став передовим творчим колективом. І коли цього не забезпечили, то вина за це падає на провід «Березоля», на Л. Курбаса. Наркомос, вислухавши доповідь Л. Курбаса, визнав за неможливе залишати далі його на посаді художнього керівника і директора театру. Наркомос висунув на директора тов. Лазоришака, а на художнього керівника, одного з найталановитіших акторів «Березоля» тов. М. М. Крушельницького. Нема сумніву, що з новим проводом, за допомогою пролетарської суспільности, колектив «Березоля», що має не мало великих творчих можливостей, дасть справжні зразки великого соціялістичного сценічного мистецтва. Творчий акторський колектив «Березоля» на це здатний. До кінця викривши і вивітривши буржуазно-націоналістичну спадщину Л. Курбаса зі свого колективу, березільці стануть висохудожнім колективом, гідним звання столичного драматичного театру.

Із статті «„Березіль" буде передовим творчим колективом». — «Вісті ВУЦВК», ч. 228. — Харків, 1933, 8 жовтня. Уривок.

(...) Коли переглянути шлях «Березоля», то виявляється, що він складався з періодичних конфліктів між театром і пролетарською громадськістю. Ці конфлікти виникали з приводу чергових постав театру і мали своєю підвалиною ті збочення буржуазно-націоналістичного характеру, які відштовхували від нього пролетарську громадськість, а значить — і масового глядача. Між масовим глядачем і театром утворювалася чимраз глибша прірва.

Шлях театру від «Народнього Малахія» через «Мину Мазайла» і до «Маклени» — ось ті основні ідеологічні провали, що завели театр у кут і примусили його, нарешті, переглянути свої позиції. Художнє ж керівництво театру в особі О. С. Курбаса своїх помилок не усвідомлювало і не хотіло їх визнати. Далі такий стан не міг тривати і через те Наркомосові довелося стати на шлях зміни художньо-

ідеологічного керівництва. Новий етап у «Березолі» творитимуть нові люди...

Із статті «„Березіль" на новому етапі». Розмова з художнім керівником театру «Березіль» тов. М. М. Крушельницьким. — «Вісті ВУЦВК», ч. 228, Харків, 1933, 8 жовтня. Уривок.

Постановою НКО Леся Курбаса знято з роботи художнього керівника й директора театру «Березіль».

Постанова ця — це один із цілого ряду заходів, які вживає підсилене керівництво ЦК КП(б)У, щоб виправити припущені українською парторганізацією останніх років помилки в проводі національно-культурним будівництвом.

А «Березіль» — це проривна ділянка національно-культурного будівництва. І це тоді, коли за останні роки, особливо після історичної постанови ЦК ВКП(б) про художню літературу, ми маємо величезні досягнення у розвитку радянського мистецтва.

Через неправильну, буржуазно-націоналістичну лінію свого художнього керівника Леся Курбаса «Березіль» — цей високо-мистецький колектив, вкладаючи багато сили й енергії у свою продукцію, дедалі більш віддалявся від робітничого глядача, аж поки створилася глибока прірва — між театром і пролетарською громадськістю.

Сам театр не йшов уперед у своєму розвитку, а деґрадував. А призвели до того буржуазно-націоналістичні, формалістичні позиції Леся Курбаса, що особливо яскраво з'явилися в поставі п'єс Куліша — «Народній Малахій», «Мина Мазайло» і в останній виставі — «Маклена Ґраса». Ці націоналістично-формалістичні позиції знаходили той або інший відбиток і в інших поставах «Березоля».

Пролетарська громадськість не раз попереджала Леся Курбаса про його хибну лінію; проте, належних висновків Курбас не зробив, і по суті перетворився на гальмо в розвитку «Березоля». Тому й виникла ухвала НКО з 6. Х 33 р., яка вказуючи на основні моменти буржуазно-націоналістичної лінії Леся Курбаса, виявляючи його хиби, тим самим і дає вказівки, як «Березолеві» вийти на широкий шлях розвитку.

Великі відповідальні завдання поставили тепер партія й уряд перед «Березолем». Колектив театру мусить, не гаючи

часу, засукавши рукави розгорнути по-бойовому роботу щодо виконання цих завдань партії.

Із статті «Вивести «Березіль» на передові позиції радянського мистецтва». Розмова з директором театру «Березіль» тов. О. М. Лазоришаком. — «Вісті ВУЦВК», ч. 230, Харків, 1933, 10 жовтня.

(...) Театр «Березіль» виготував нову прем'єру — п'єу українського радянського драматурга — т. Корнійчука — «Загибіль ескадри» в поставі режисера т. Тягна, художнє оформлення головного художника тов. Меллера, музика композитора тов. Мейтуса.

Кожна прем'єра — це завжди визначна подія в житті театру. Тим більше важлива вона у «Березолі», який за оперативного проводу ЦК КП(б)У, НКО й МПК, за новим керівництвом розгорнув рішучу боротьбу з буржуазно-націоналістичною, формалістичною спадщиною Леся Курбаса. Новою прем'єрою театр демонструє пролетарській громадськості перші кроки своєї перебудови. (...)

Прем'єра «Загибель ескадри» — це перша відповідь ділом колективу театру на постанову ЦК КП(б)У й НКО про «Березіль», це перший етап перебудови театру. На основі рішень листопадового об'єднаного пленуму ЦК й ЦКК КП(б)У, театр розгорне ще більш рішучу боротьбу з клясовим ворогом, націоналістом, петлюрівцем, за дальший розквіт національно-культурного будівництва, за соціялістичний реалізм, за велике більшовицьке мистецтво.

Із статті «Нова прем'єра в „Березолі"». Розмова з керівником театру тов. О. Лазоришаком. — «Вісті ВУЦВК», ч. 271, Харків, 1933, 30 листопада. Уривки.

З РЕЗОЛЮЦІЇ КП(б)У

(...) Партія повинна здійснити справжнє, повсякденне, більшовицьке керування фронтом літератури й мистецтва. При значному зростанні української радянської літератури й письменницьких кадрів, на цьому фронті особливо виразно виявився вплив буржуазно-націоналістичних елементів та їхньої аґентури в партійних лавах.

Націоналістичні ідеї протягом ряду років проводило старе керівництво театру «Березіль».

Це керівництво, як і створена свого часу Шумським і підтримувана Скрипником літературна група ВАПЛІТЕ (Вільна Академія Пролетарської Літератури) провадила лінію на відрив української літератури, мистецтва, всієї культури від пролетарської культури російської робітничої кляси, ввесь час проводила орієнтацію на буржуазно-капіталістичний Захід.

Перед партією стоїть завдання посилити боротьбу з цими ворожими пролетарській революції націоналістичними тенденціями, стоїть завдання посилити культурний зв'язок української радянської літератури, мистецтва з літературою і мистецтвом інших народів Радянського Союзу, братерського обміну досвідом, посилити роботу коло готування та зростання українських радянських письменницьких кадрів, поширення і поліпшення видання художньої літератури українською мовою.

Пленум схвалює постанову Політбюра ЦК КП(б)У про будування української опери, про будування 150 колгоспних кіно-театрів, про поліпшення стажу працівників мистецтва.

Резолюція ч. 6 об'єднаного пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У на доповідь С. Косіора, ухвалена 22 листопада 1933 р. — «Вісті ВУЦВК», Харків, 1933, 26 листопада.

ВИСТУПАЮТЬ ПРОТИ ЛЕСЯ КУРБАСА

Ю. КОСТЮК І Я. ПАПИРА:

(...) 5 жовтня цього року постановою Наркомосу було знято керівництво столичного драматичного театру «Березіль» в особі його колишнього директора і мистецького керівника Л. Курбаса, що збивав театр на позиції українського націоналізму, формалізму.

«У своїй роботі Лесь Курбас іґнорував соціялістичне будівництво, будівництво української радянської культури. Під маркою «незалежности мистецтва» Курбас ізолював театр від нашої радянської соціялістичної дійсности».

І далі:

«Театр «Березіль» у свій час політично виступав разом з літературною організацією ВАПЛІТЕ, яка посідала в питаннях літератури буржуазно-націоналістичні позиції.

Вистави «Народнього Малахія», «Мини Мазайло», тощо, які вів Л. Курбас, — підкреслюють буржуазно-націоналістичну лінію «Березоля», особливо його керівника. При високій майстерності акторського виконання, вистави, що ними керував Л. Курбас, були формалістичні, відірвані від нашої дійсности. Ось чому переважна більшість вистав «Березоля», навіть ті, що їх не можна зарахувати до ідеологічно-шкідливих, — не могли бути сприйняті широкими пролетарськими масами. В основі трактовки героїв вистав Курбасом велася буржуазно-ідеалістична лінія» (з постанови НКО УСРР (5. X 1933 р.). (...)

Актуальність п'єси «Загибель ескадри» ще й у тому, що в ній автор і театр зривають машкару з українського націоналізму, який є на даному етапі, як це визначив у своїй постанові об'єднаний листопадовий пленум ЦК і ЦКК КП(б)У — головна небезпека.

Театральний колектив грою акторів і художньо-музичним оформленням, доносить ідеї п'єси до глядача. Це одна з головних перемог театру на шляху перебудови. Доносячи ідеї п'єси до глядача, зокрема ідею розвінчання, викриття контрреволюційної клясово-ворожої суті гасел українського націоналізму, що слугує імперіялістичним хижакам, колектив «Березоля» починає рішуче витягати столичний театр з націоналістичного багна, з формалістичного закуття, куди завів був театр Л. Курбас.

Із статті Ю. Костюка й Я. Папира «Перші кроки перебудови». Прем'єра «Загибіль ескадри» в «Березолі». — «Вісті ВУЦВК», ч. 273, Харків, 1933, 3 грудня. Уривок.

П. ПОСТИШЕВ:

(...) Був, наприклад, час, коли в руках Скрипника зосередились ледве не всі «культурно-теоретичні портфелі». Питання будівництва радянської української культури стоять тепер міцно в центрі уваги всього ЦК і всіх його керівних органів.

Ми організували пильну перевірку людей, які сиділи і сидять на окремих дільницях будівництва радянської української культури і домоглися за останній час ряду незаперечних досягнень у зміцненні цих дільниць випробуваними кадрами. (...).

В галузі театру одним з наших серйозніших заходів

було зняття з театру «Березіль» його керівника Курбаса — цього «злого генія» «Березоля», що завів театр у політичний та художній тупик. Ми дали туди освіжене керівництво і, судячи з перебігу підготування п'єси «Загибіль ескадри», театр після зміни старого керівництва ніби серйозно стає на шлях перебудування і включення своєї роботи в загальний потік боротьби робітничих і колгоспних мас України за радянську українську культуру.

З промови П. Постишева на об'єднаному пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У в листопаді 1933 р. — «Вісті ВУЦВК», ч. 276, Харків, 1933, 6 грудня. Уривки.

П. ЛЮБЧЕНКО:

(...) Наша вина полягає і в тому, що ми Скрипника, який мав звання народнього комісара освіти, зробили директором ВУАМЛІНу, зробили його керівником Асоціяції істориків, секретарем фракції Академії Наук, головним редактором УРЕ. Одне слово, розставляти людей він мав змогу, не меншу змогу мав пропаґувати усно і друковано свої націоналістичні погляди. Для цього потрібні були тільки бажання і наполегливість, а Скрипникові не можна відмовити у наполегливості.

Тов. Постишев розказував і тут, як Скрипник боровся за Балана.

Можна було б назвати десятки фактів наполегливости в обороні націоналістів. Візьміть, Курбаса. Скрипник на Політбюрі поставив спеціяльно питання про те, щоб прийняти Курбаса до партії. Коли Політбюро відмовило йому, і доручило Скрипникові передати Курбасові, що ми його прийняти до партії не можемо, Скрипник відмовився виконати доручення і довелося доручати іншому...

З промови П. Любченка на об'єднаному пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У в листопаді 1933 р. — «Вісті ВУЦВК», ч. 280, Харків, 1933, 11 грудня. Уривок.

І. МИКИТЕНКО:

(...) Партія розгромила контрреволюційне кубло, що ховалося за спиною Скрипника, який очолював націона-

лістичний ухил в КП(б)У. Націоналістичні елементи шалено орудували в галузі літератури і мистецтва. Зокрема в театрі «Березіль» колишній художній керівник його Лесь Курбас провадив націоналістичну ворожу роботу. На мовному фронті націоналісти також розгорнули шкідницьку роботу, намагаючись сприяти ворогам пролетаріяту — капіталістичним інтервентам відірвати радянську Україну від СРСР.

З виступу І. Микитенка на VI сесії ВУЦВК XII скликання. — «Вісті ВУЦВК», ч. 289, Харків, 1933, 22 грудня. Уривок.

А. ХВИЛЯ:

(...) Ухил в КП(б)У до українського націоналізму — є так само головна небезпека. Це не знімає, безумовно, питання про потребу запеклої боротьби проти російського великодержавного націоналізму, що є головна небезпека в межах СРСР.

У світлі останніх вказівок ЦК Комуністичної партії України розглянемо ті питання, що безпосередньо стосуються мистецького фронту, зокрема театральної і музичної його ділянок.

Почнемо з театру. Партія не раз говорила, що театр — це є могутня зброя виховання мас у дусі тієї кляси, яка в своїх руках тримає цю зброю і яка уміло нею користується.

На жаль, треба сказати, що ця зброя, ділянка нашої театральної культури останнім часом на радянській Україні була не завжди і не скрізь у наших руках. Поруч з бурхливим зростанням на всіх ділянках, поруч наших величезних успіхів, ми не можемо обійти мовчанкою того, що наші клясові вороги провели на таких ділянках, як театр «Березіль».

Бувший Народній Комісар Освіти України Скрипник посідав націоналістичні позиції і в питаннях розвитку театрального мистецтва, посідав позиції відрубування українського мистецького фронту від розвитку мистецтва в братній нам РСФРР.

Основні лінії, які визначив і теоретично обґрунтував Скрипник в справі розвитку українського театрального мистецтва — це ідеалізація козацької романтики, боротьба проти всього неукраїнського, боротьба проти російського

театру, проти розвитку російської театральної культури на радянській Україні, і, нарешті, підтримка ним Курбаса.

У своїй промові про «Театральний трикутник» Скрипник говорив так:

> Я гадаю, за річ цілковито можливу, щоб наші письменники, театр, опера, музика, використали стару романтику козацьких часів. Цього старого ми не зрікаємося, це наше минуле. Залізняк і Ґонта — це наші герої, це наші попередники.[1]

Скрипник, як бачимо, ставив вимогу перед театрами, перед письменниками і т. інш. використовувати романтику козацьких часів, не говорячи про яку саме романтику і які часи йде мова. Але ми знаємо, що це за романтика! Ми знаємо, що навіть такий видатний письменник селянської бідноти, що в жахливих умовах середини XIX сторіччя вибився з кріпацького стану і підняв голос протесту проти Миколи І, навіть такий чоловік, як Тарас Шевченко, в той час, коли він був під впливом цієї козацької романтики, по суті виспівував гетьманів, бунчуки, сині жупани та інш., дивився на минуле України очима тих панів і підпанків, які йому давали історичний матеріял. Шевченко згодом зрозумів соціяльну суть цієї минувшини і, як відомо, пізніше про тих же гетьманів говорив:

> Раби, підніжки, грязь Москви,
> Ваші пани, ясновельможнії гетьмани...

Скрипник каже, що завдання наших письменників, театру, музики і т. інш. використовувати стару романтику козацьких часів. Мало того, — героями, попередниками нашими він ставить не кого іншого, як Залізняка і Ґонту! Ось, мовляв, — слава наша не пропала! Недаремно в своїх автобіографіях він писав, що походить з запорізьких козаків і що один з його прадідів був посаджений на паль.

Скрипник, як бачимо, хотів зробити Залізняка і Ґонту попередниками пролетарського руху, української радянської культури. (...)

Отже, як бачимо, Скрипник ідеалізував націоналістичне минуле гетьманської, козацької України, ставив кордон між СРСР і радянською Україною, боровся проти розвитку російського радянського театру і російської радянської культури на радянській Україні.

І нарешті, Скрипник вихваляв Курбаса, не зважаючи на

---

[1] М. Скрипник, т. V, стор. 167, «Театральний трикутник».

те, що в деяких моментах він, начебто, виступав з критикою Курбаса.

От що він говорив з приводу Курбаса:

> *Курбаса створила пролетарська революція й дала йому можливість виявитися й себе визначити* (підкрес. М. Скрипника). (Скрипник, т. V, стор. 137).

> Тов. Курбас після революції відіграв величезну ролю в історії нашого українського театру. Перехід нашого театру до нових конструктивних форм — крок наперед від старого театрального канону. У цьому велика революційна роля т. Курбаса і це перше, що поєднало його з нами. Тов. Курбас — передовсім робітник театру. Він має свою театрально-мистецьку лінію — як мав її раніш.
>
> Тов. Курбас у останній своїй промові зазначив, що проти себе він має стару українську інтеліґенцію, просвітян і т. ін. Так, вони проти нього, бо він проти того театру, що є виявом їхньої соціяльної суті. Це й стало для нас спочатку паралелізмом, потім боротьбою проти одного й того ж таки соціяльного об'єкту і далі довело нас до співпраці. (Скрипник, т. V, стор. 158).

Взяли Курбас і Скрипник за руки один одного і пішли разом! Отже, зрозуміла річ, що становище на нашому театральному фронті, небезпека на цьому фронті не зводилась лише до приміщення і до трупи «Березоля». Справа йшла далеко далі. Справа по суті йшла про те, що театральний фронт радянської України так само, як і літературний фронт, клясові вороги хотіли захопити в свої руки, хотіли скерувати розвиток українського радянського театру на буржуазні шляхи.

Пригадаймо відомий всім, знаменитий театральний диспут.

Ми вже знаємо, що говорив Скрипник про російську культуру, про російські театри, навіть про російський цирк.

А от Курбас, висловлюючись про «Мину Мазайла», захищаючи Куліша, говорив так:

> «Мина Мазайло» не глибоко сприйнятий нашим робітничим глядачем не тільки тому, що наприклад, в нашім театрі поданий він був у затрудненій транскрипції. Адже у театрі Франка (я не бачив постави, я читав рецензію) п'єсу пристосовано, принижено, згладжено проблему і переведено її в плян побутового водевіля на тему міщанства. Не тільки тому, що затруднена форма, не сприймає робітничий глядач ці дві п'єси. *Ідею, вістря цих двох п'єс не сприймає глибоко робітнича*

маса тому, що наша робітнича маса також як і ґрандіозна більшість нашого населення ще досі в інерції, правда послабленій, правда без підсилення інерції русифікаторського процесу, який був тут цілими століттями. Коли говорити про притягнення нашої робітничої маси, нашого пролетаріяту до творчости в культурнім нашім процесі, то треба не забувати, що *шлях до цього веде перш за все через такі позиції: освоєння пролетаріяту України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому,* ознайомлення його і розкриття йому проблематики цього процесу (підкреслення наше А. Х.).[2]

Що по суті нового сказав Курбас, порівнюючи з тим, що говорив Скрипник? Абсолютно нічого! У цьому виступі він дав лише відповідну розшифровку тверджень Скрипника, пристосував настанови Скрипника до конкретних явищ, поставив питання про «освоєння пролетаріяту України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому...».

І далі, коли Скрипник говорив, що російські радянські театри мають понад сторічну культуру й що тому їх треба ставити в інші, гірші умови ніж театри українські, Курбас прямо поставив питання про те, що «ґрандіозна більшість населення ще й досі в інерції... русифікаторського процесу».

Далі Курбас просто називає імена організацій, які, на його думку, є носіями русифікаторства.

На цьому ж театральному диспуті він говорив:

Так само «Мина Мазайло», це характерно, що п'єсу фактично наша критика не прийняла. Через що? А через те, що *частина критики дивиться на «Мину Мазайла» під поглядом русифікаторської інерції* і не може прийняти п'єсу тому, що вона саме є ота тьотя Мотя. А частина безпринципових обивателів дивиться на п'єсу очима тих же самих «тьоть Моть»...

Не варто довго зупинятися на цих виступах контрреволюціонера Курбаса. Цілком ясно, що Курбас проводив на нашому театральному фронті лінію на відрив театру від життя радянської країни, спрямовував театральний фронт шляхами націоналістичними, шляхами формалістичних шукань. В театральних поставах викривляв він, висміював нашу сучасність, по націоналістичному подавав наше історичне минуле. Він відчував, що проти нього ведеться бо-

---

[2] «Радянський театр», No. 2-3, Харків, жовтень 1929 р. «Театральний диспут».

ротьба і у відповідь на все це, на тому ж театральному диспуті сказав:

> Ми два роки не балакали, стільки ж років не писали, за те ви, товариші, балакаєте, балакаєте весь час від коли «Березіль». *У Харкові більшість незадоволена нами, більшість ненавидить нас і я гордий з цього.*[3]

Як відомо більшість у нас у Харкові — це трудящі маси, пролетарі. Ця більшість ненавиділа «Березіль», а Курбас, як бачимо, був гордий з цього!

Він казав, що:

> Я кажу, що я гордий з цього і через те, що це не дасть нам спати, через те, що це підтверджує те, що ми на правильному шляху, що ми справді будуємо, а не просто плентаємося у хвості революції.[4]

Як бачимо Курбас з одного боку кидав такі бучні фрази, а по суті відривав один з кращих театральних колективів від нашого життя, скеровував цей колектив на націоналістичні шляхи, блькувався з націоналістичними організаціями, з ВАПЛІТЕ і т. інш.

Розглядаючи роботу театру «Березіль» в минулому, треба зазначити, що ця ворожа пролетарській громадськості робота не обмежувалась виключно самим театром. Вона була щільно пов'язана з такою ж роботою й по лінії літератури, критики, науково-дослідних установ тощо.

От, наприклад, в 1929 р., на театральному диспуті з захистом Курбаса виступив Хвильовий. Він так говорив про п'єси «Народній Малахій» і «Мина Мазайло»:

> Юра, і ті, що з ним думають, що «Народнього Малахія» і «Мину Мазайла» не можна дорівнювати до таких п'єс, як «Ревізор», «Горе от ума», але це говорить тільки про те, що у нас багато малограмотних людей. *Тільки епохальні п'єси викликають такі дискусії, яку викликали «Народній Малахій» і «Мина Мазайло».*[5]

Звичайно, що це дійсно були епохальні п'єси для «Березоля», для ВАПЛІТЕ, для націоналістичних елементів, які

---

[3] «Радянський театр», No. 2-3, жовтень 1929 р. «Театральний диспут».
[4] Там же.
[5] Там же.

божеволіли від радощів, що нашу більшовицьку дійсність було так показано у цих націоналістичних п'єсах.

Далі Хвильовий каже:

> Тільки обмежені люди не розуміють, що саме такі п'єси і роблять в театрі епоху. Навіть запеклі вороги цих п'єс не найшли нічого іншого, як просюсюкати декілька незрозумілих слів на адресу хоч би того ж «Мини Мазайла». П'єса єсть справа тільки в установці, а цю установку і зробив театр Курбаса. А тому я не тільки як глядач, але як і сучасник культурної революції гаряче вітаю театр «Березіль».[6]

Отже, Хвильовий не лише приєднувався, а навіть гаряче вітав театр «Березіль» і Курбаса. Курбас не залишився в боргу. Як бачимо, Хвильовий піднімав Курбаса, гаряче вітав театр «Березіль», а Курбас на це відповідав так:

> Невже національне питання єдине? Чому Куліш написав «Мину Мазайла»? Дійсно не єдине. Але ви побачите тт. і не ображайтеся, що я візьму на себе сміливість говорити про Куліша, Хвильового і про інших товаришів, які думають так, але не хотять підійти ближче до цієї справи, бо бояться кар'єру загубити.[7]

От які отруєні стріли кидав Курбас на тих товаришів, які виступали проти нього! От як він говорив про Юру, Терещенка і ряд інших працівників театрального фронту, які виступали проти нього. Бачите, вони, мовляв, роблять собі кар'єру, а Курбас не хотів робити собі кар'єру і тому стояв за націоналізм!

І далі:

> Я особисто вважаю п'єсу «Мина Мазайло» за виключну річ, як і взагалі Куліша я вважаю за геніяльну людину.[8]

Треба сказати, що Курбас і Куліш завжди один одного підтримували. Характерно, що після першої вистави «Маклена Ґраса», після перегляду Реперткомом цієї п'єси — коли відома вже була думка громадськості про п'єсу і її оформлення театром «Березіль», Курбас заявив, що вважає «Маклену Ґрасу» — бездоганною, геніяльною п'єсою, а Куліш твердив, що це прекрасна постава і даремно гово-

---

[6] «Радянський театр», No. 2-3, жовтень 1929 р. «Театральний диспут».
[7] Там же.
[8] Там же.

рять, що вона далека від реалізму, що в ній багато символізму і т. інш.

Курбас надзвичайно уміло себе тримав. Він умів не відпускати від себе талановитих акторів, вихваляв їх, а в той же час використовував їх здібності для своєї мети. Він тримав біля себе також автора, який давав йому потрібні п'єси. Його він виставляв за генія, за епохальну людину і т. інш. І от ми бачимо, що з одного боку Хвильовий хвалив Курбаса, Курбас Куліша, Куліш вихваляв Курбаса. Це був бльок, проти якого треба було серйозно боротися. Недаремно всі ці люди так ненавиділи ВУСПП, ненавиділи наших пролетарських письменників таких, як Микитенко і ряд інших.

Зрозуміло, чому Куліш казав, що:

> Основна мистецька, вона ж і політична установка театру Курбаса цілком відповідає моїм поглядам, як драматурга.[9]

Невипадково шлях Куліша йшов від «Народнього Малахія» до «Мини Мазайла», від «Мини Мазайла» до «Патетичної сонати», яку через декілька вистав було знято й нарешті, дійшов до «Маклени Ґраси», якою Лесь Курбас закінчив свою «діяльність» в театрі «Березіль».

Цілком вірно Народній Комісаріят Освіти, під керівництвом ЦК партії, зробив рішучі висновки з приводу театру «Березіль», зокрема з приводу Курбаса. Зараз ми прикладаємо всіх зусиль для того, щоб скерувати роботу театру «Березіль» на вірні пролетарські шляхи.

Курбас, як представник українського націоналізму на театральному фронті всіми засобами намагався вирвати зброю театрального мистецтва з рук пролетаріяту. Курбас, надаючи відповідне націоналістичне, формалістичне оформлення п'єсам, надаючи їм відповідну трактовку, вживав всіх заходів, щоб відвернути театр від завдань соціялістичного будівництва. Досить пригадати те, що зробив Курбас з п'єсою Микитенка «Диктатура», яку він так оформив, що глядач сприймає ті події, що подані в п'єсі не як сучасні події, не як жорстоку клясову боротьбу, що проходить на селі, а як події, що відбувалися в старі часи, в Греції, Римі тощо.

Курбас в колективі «Березоля» запровадив таку «дисципліну» і такі масонські традиції, що межує з моральним

---

[9] «Радянський театр», No. 2-3, жовтень 1929 р. «Театральний диспут».

терором. За те, що актор не так вклонився, не своєчасно вийшов, не так повернувся, до нього протягом кількох днів застосовувалося моральний терор, колектив його бойкотував і т. інш. Це було вишколювання, муштровка, виховання безголосих манекенів, а не творча робота, розвиток талантів, здібностей людини.

І от були такі люди, які підтримували цього Курбаса. Були люди й з партквитками, які Курбаса підтримували, підносили його, говорили, що він геній українського народу, що лише він виведе українське мистецтво на широкі шляхи бурхливого розвитку.

Один з таких людей з партквитком був Досвітній, який, як зараз виявилося, був фашистом.

Не так давно, в 1933 р., в приміщенні будинку Блакитного був диспут в театральних справах. Була доповідь т. Щупака, який розгорнув картину зростання пролетарської драматургії, який в доповіді підтримав радянських драматургів, що боролися з націоналістичними проявами, які вели лінію нашої партії. Виступало багато працівників театрального фронту, виступали драматурги і письменники. Але цікаво згадати, як Досвітній у своєму виступі казав про радянських драматургів. Досвітній зробив спробу дискредитувати т. Щупака. Він сказав, що Щупак говорив некваліфіковано, що Щупак не має відповідної ерудиції, що він, очевидно, не прочитав потрібної літератури і т. д. І от, зробивши такий випад проти Щупака, Досвітній перейшов далі до реалізації своїх думок. Він далі поставив питання, що Щупак нічого не розуміє в драматургії й тому ігнорує такого драматурга, як Куліш, який дає прекрасні речі, і тому Щупак не звертає уваги на такого драматурга, як Пример-Кушнарьов. На думку Досвітнього, Пример-Кушнарьов написав такі п'єси, які ставлять догори ногами всю нашу драматургію.

Нам відомо чого хотіли українські націоналісти і той самий Досвітній, коли вони ставили питання про переворот у нашій драматургії. Вони хотіли, щоб ми хвалили «Канни» Примера-Кушнарьова, щоб ми хвалили його «Еквівалент» і таким чином, щоб ми відкинули Микитенка, Левітіну, Первомайського й інш. наших пролетарських драматургів, які йдуть дійсно пролетарськими шляхами в питаннях своєї творчости. Й далі, Досвітній говорить, що от, мовляв, театр «Березіль» зробив п'єсу Микитенка «Диктатура», допоміг Микитенкові зробити хорошу річ, і зараз, коли «Березіль» взявся допомогти Кушнарьову, ми дра-

матурги, письменники, критики повинні, мовляв, допомогти «Березолеві» провести як слід цю відповідальну роботу.

Ось як, починаючи начебто від деяких зауважень, деяких додатків, деякої кваліфікації доповіді т. Щупака, — Досвітній далі намагається розтрощити весь наш драматургічний літературний фронт і потім зводить усю цю справу до Курбаса для того, щоб підкреслити, що єдиний справжній театр на Україні — це театр «Березіль», що єдина правильна творча лінія, на яку ми повинні орієнтуватись — це в театрі Курбаса.

Ось як бльокувалися всі ці націоналістичні елементи для того, щоб збити нас з правдивого шляху.

Цікаво також пригадати виступ Курбаса на засіданні Колеґії НКО 5. X — 33 р., коли розглядалося питання про театр «Березіль». На цьому засіданні у відповідь на виступи представників преси, працівників літературного фронту, у відповідь на виступи наших драматургів, в присутності багатьох акторів «Березоля» Курбас заявив, що ось, ви мовляв, слухаєте їхні промови, але придивіться хто це говорить, невже ви думаєте, що це представники пролетарської громадськости? Подумайте, мовляв, про інше, що буде з вами завтра, що буде з тією культурою, яку ви представляєте, — з українською культурою? І коли, мовляв, обставини будуть такі, що ви, березільці, повинні будете піти на самовигнання, ви повинні високо тримати той прапор, за який ми боролися.

Ось куди Курбас хотів збити колектив «Березоля»! У цьому своєму виступі Курбас відбив всю свою контрреволюційну суть. Він прямо ставив питання. Побачивши, що карти його биті, що партія розгромила його цитаделю, Курбас сподівався зруйнувати театр. Але, як бачимо, театр не загинув. Театр зараз розвивається далі і йде під проводом нового керівництва, за безпосередньою допомогою НКО, вірними шляхами. Театр зараз має для себе ясні перспективи у своїй роботі. Ці перспективи дано рішенням ЦК КП(б)У про театр «Березіль», рішенням, яке зараз театр «Березіль», за допомогою всієї пролетарської громадськости, перетворює в життя.

Націоналізм на театральному фронті не обмежується лише театром «Березіль». Є ще ряд фактів, які говорять про те, що націоналістичні елементи в тій чи іншій формі намагаються використати наш театральний фронт для своєї шкідницької роботи. (...)

Усі ці факти говорять за те, що ми повинні пильно

стежити за всіми тими процесами, що відбуваються на театральному фронті, що ми повинні негайно зробити більшовицькі висновки з ухвал листопадового пленуму ЦК КП(б)У, що ми повинні зробити висновки з постанови про театр «Березіль». (...)

Декілька слів про підготовку мистецьких кадрів. Відомо, що ЦК КП(б)У, НКО прийняли спеціяльну ухвалу з приводу театру «Березіль». Здавалося б, що ці рішення мусіли б бути якнайширше спопуляризовані по всіх мистецьких закладах, по всьому мистецькому фронті. Але в дійсності, в багатьох випадках ця справа була обмежена лише театром «Березіль».

Багато з працівників мистецького фронту зрозуміли так, що націоналізм, формалізм Курбаса це справа, яка стосується лише одного «Березоля». У цей же час ми маємо формалізм і в кіно, і на образотворчому фронті, і на інших ділянках. Ми маємо випадки студіювання, викладання цього Курбасівського націоналістичного формалізму у наших ВИШах. Такі факти ми маємо в Харківському муздрамінституті, в художньому інституті і в інших закладах, де вже після рішення про «Березіль», продовжували викладання за системою Курбаса. По багатьох художніх музично-драматичних ВИШах позасідали люди, які досі не переозброїлися, які не зрозуміли, а в деяких випадках не хотіли зрозуміти, що справа про формалізм, про відрив театрального мистецтва від широких пролетарських мас стосується не лише Харкова, не лише «Березоля».

Цьому треба рішуче покласти край. Ми повинні зробити все, щоб якнайскоріше перебудувати музично-драматичні художні інститути й технікуми і весь мистецький фронт, який відповідає за виховання молодого покоління, молодих акторів, художників, музикантів.

З ухвал ЦК КП(б)У і НКО про театр «Березіль» мусить зробити відповідні політичні висновки увесь мистецький фронт. Виховання молодого покоління, яке є активний чинник творення радянського мистецтва, повинно йти в ногу з темпами нашого життя. Перебудова учбового процесу в мистецьких ВИШах повинна йти відповідно до рішень партії, до рішень НКО про «Березіль». Цю роботу ми повинні провадити в нещадній боротьбі проти українського націоналізму, що є головною небезпекою на даному етапі на радянській Україні, проти великодержавного

шовінізму, проти формалізму, під яким криється клясово-вороже обличчя. (...).

З промови Андрія Хвилі «Завдання мистецького фронту радянської України» на пленумі Всеукраїнського Комітету Спілки робітників мистецтва 27. XII 1933 р. — «За марксо-ленінську критику», ч. 4, Харків, 1934, квітень, стор. 12-13, 15-20, 21-22, 33. Уривки.

І. МИКИТЕНКО:

(...) На сценах районних пересувних українських театрів продовжують іти п'єси тов. Мізюна, нашого передовішого колгоспного драматурга, подекуди п'єси Анатолія Гака, Бедзика, Суходольського та інших. П'єсу тов. Мізюна «Криголам» «Березіль» виготував також, як виставу для села, не зважаючи на оптимізм т. Обідного, який із сторінок «Літературної газети» запевняв радянську громадськість, що здоровий реалізм Мізюна міг би зламати хребет Курбасові, якби тільки були поставили свого часу в «Березолі» мовляв, одну з 12-ти партійних п'єс т. Мізюна. На жаль, практика шкідника Курбаса показала, що він був не такий наївний, як думає т. Обідний. Практика показала, що Курбас сам добре вмів ламати хребет непоганих радянських п'єс ради своєї контрреволюційної мети. Так він зробив, наприклад, з п'єсами «Диктатура», «Містечко Ладеню» та інш. Отже треба прямо сказати, що наші п'єси не зламали хребет Курбасові, і тому це змушені були зробити партія та пролетарська громадськість. (...)

Коли проаналізувати тематику нашої драматургії, то можна сказати, що вона дуже багата. Тут і колективізація, і індустріялізація, і механізація, і реконструкція, і громадянська війна, і боротьба з націоналізмом — все є, все на своєму місці. А драматургія все ж таки не така багата, якою вона може бути у нас.

Візьмімо, наприклад, тему пролетарського інтернаціоналізму й боротьби його проти націоналізму. В ній повинна відбитися титанічна боротьба робітничої кляси за братерство всіх народів, — проти звірячого націоналістичного садизму фашистів, цих останніх представників агонізуючого старого світу, в якому основою моралі було, — «людина людині — вовк». Шпенґлер, наприклад, ненависть фашизму, до трудящих підіймає на ступінь «філософської доктрини». «Der Mensch ist ein Reubtier, — Людина хижий

звір, — пише він. Тільки душі знайоме почуття захвату (упоения), яке людина відчуває, встромлюючи ніж у живе і тепле тіло ворога».[1]

Так, фашисти ненавидять трудящу людину до кінця. Ненавидять люто.

А в мистецтві, на театрі?

Згадаємо Курбаса. Націоналізм цієї людини, ненависть її до думки трудящих, до свого глядача була безмежна. І така ж безмежна ненависть була в нього до російського мистецтва.

Ось що писав Курбас з цього приводу:

> Театри живуть пережовуванням старих дібр, та перекладами з чужих мов п'єс довоєнного часу. Мені це здається ознакою страшенно слабої потенціяльности життєвої. Мені здається, що інакше й не може бути в цій проклятій країні розгардіяшу однієї всенівелюючої волі московської душі, в котрої всегнітючому патріотизмі є все, тільки не порив чистої любови.[2] (*Голос з місця*: Знайома фашистська мова!).

Так виглядає Курбас у своєму ставленні до нас. А де ж він шукає «пориву чистої любови» і життєвої потенціяльности»? У буржуазній Німеччині. Захлинаючись «досягненнями» німецької буржуазної драматургії, яку він тут розглядає, він говорить так:

> Враження розбурханої стихії сил, що проснулись у глибинах *нації*, покоління покликане до життя оп'янілого молодістю і небувалою волею чину. Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше нове мистецтво. Здоровий і життєздатний народ — ці німці. Одне слово. «Гнилой и отсталый запад». (*Голоси*: Нічого собі! *Шум у залі*).

І ще, про нашу радянську дійсність:

> Хіба та правда їхньої, німецької впевнености й відваги не може бути у нас, де все присипано затхлим, смердючим цукром сентиментальности омосковленої інтеліґентської душі. (*Голос з місця*: Таке обличчя націоналіста! Коли це написано?).

---

[1] Академия Наук СССР памяти Карла Маркса. Сборник статей. 1933, ст. 124.

[2] Лесь Курбас «Нова німецька драма», «Музагет», ч. 1-3. — Київ, 1919, стор. 116.

Так писав Курбас 1919 року, але подібно до цього він писав і року 1929 (згадайте його статтю «На дискусійний стіл»!), а в мистецтві діяв згідно з цим своїм політичним credo довгі роки.

От вам і тема, боротьби проти націоналізму. Вона вимагає від драматурга розкрити її до дна, а не сковзатися по її поверхні.

Ґрандіозна тема створення соціялістичної індустрії в нашій країні так само залишилась до цього часу не піднята по справжньому жодним драматургом.

Може ми не чіпали цих тем? Ні, ми їх таки «чіпали».

Із статті І. Микитенка «За велику соціялістичну драматургію». — «За Марксо-ленінську критику», ч. 5, Харків, 1934, травень, стор. 35, 40-41. Уривки.

С. ЩУПАК:

Радянська драматургія, принаймні у великій формі, починає розвиватись пізніш за радянську прозу. І тим знаменніший є той колосальний шлях, який проробила наша драматургія за короткий час. Особливо велике зростання нашої радянської драматургії за останні два роки після історичної постанови ЦК ВКП від 23 квітня 32 р. Зростання української радянської драматургії відбувалось в умовах жорстокої клясової боротьби, боротьби з націоналізмом. Відома роля Курбаса, націоналіста-контрреволюціонера, який на протязі років боровся за буржуазний націоналістичний театр, але цю роботу провадив замасковано, під машкарою формального експериментаторства. Дуже часто Курбас приймав позу незрозумілого генія і навіть говорив: «Більшість незадоволена з нас, більшість ненавидить нас, і я гордий». Курбас робив вигляд, що він лівий експериментатор. Насправді, він поєднував націоналістичний ідеологічний зміст своєї роботи з формою буржуазного експресіонізму. Сам Курбас казав, що перейшов від експресіонізму до конструктивізму. В дійсності Курбас поєднував романтику націоналізму з експресіонізмом, який у його руках виконував ті ж націоналістичні завдання. Експресіонізм, крім іншого, служив Курбасові для того, щоб деформувати революційні твори, які потрапляли до його рук. Такі п'єси, як «Диктатура» Микитенка, «Невідомі солдати» Первомайського, потрапивши до Курбаса, і прой-

шовши через його експресіоністську методу, з'являлись на сцені з вихолощеним революційним змістом. Вони деформувались в основній своїй ідейній суті. Через експресіонізм Курбас підсилював фальшиве звучання і так шкідливої п'єси Куліша «Маклена Ґраса». Експресіонізм цілковито ворожий реальному світові. «Сцена, — каже відомий експресіоніст Голль, — мусить стати надреальна. Чистий реалізм був би найбільше збочення й катастрофа літератури». Експресіоністи борються проти реальних фактів, виступають як крайні індивідуалісти, що руйнують усякий реальний сенс, зводячи все до незв'язаних між собою фізіологічних рефлексій. Ці розірвані фізіологічні рефлекси ми бачили в «Маклені Ґрасі». Ця система викривлення нашої дійсности, реальних відносин і є зручна зброя для боротьби з радянською сучасністю.

«На Україні, — твердив Курбас, — не можна й шкідливо говорити про реалізм. В масі український театральний діяч ще просто не розуміє цього слова. Він котиться до звичайного безвольного натуралізму, до грубого нутра, до тієї первоначальної аморфности, де порядок дає тільки п'єса, що по суті цілком протилежна тому прагненню до певних категоричних форм життя, яке характеризує нашу добу. Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріят шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневольних часів».

Для України, бачимо, націоналіст Курбас вимагав окремої від РСФРР театральної методи і обґрунтовував він це, як фашист. В ім'я національного обличчя українців — геть реалізм, — ось яке гасло давав Курбас, прикриваючись, як він це завжди робив, туманною фразеологією й термінологією. Ставлячи перед пролетаріятом націоналістичні завдання, намагаючись відтягти маси від соціялістичного будівництва на шляхи націоналістичних шукань, Курбас, природно, повинен був виступити, як ворог реалізму. Реалізм ніяк не міг придатись там, де потрібна була контрреволюційна облуда й провокація.

Цілковито служив націоналістичному театрові драматург Куліш, який постачав театрові «Березіль» націоналістичні п'єси. «Народній Малахій» був пасквіль на радянську дійсність, «Мина Мазайло» і «Патетична соната» були п'єси, де ідеалізувалися українські націоналісти, «Маклена Ґраса» була п'єсою, де спотворювався західній пролетарський рух. Працював на націоналістичний театр контрреволюціонер Остап Вишня, який давав пасквіль на радян-

ську владу, працював на цей націоналістичний театр Дніпровський, який у своїй п'єсі «Яблуневий полон» дає ідеалізацію петлюрівців. Націоналістичний театр підтримував Скрипник, який одверто закликав до націоналістичної романтики в театрі. «Я гадаю за річ цілковито можливу, щоб наші письменники, театр, опера, музика використали романтику старих козацьких часів». «Залізняк і Ґонта, — казав він, — це наші герої, це наші попередники». Зрозуміло, виходячи з таких націоналістичних позицій, у Скрипника не могло бути суперечностей з лінією театру Курбаса і драматурга Куліша. Розгром націоналістичних організацій на Україні, викриття націоналістичного ухилу Скрипника, очищення театру «Березіль» від націоналістичного керівництва Курбаса, вся ця робота, яка була проведена після зміцнення проводу КП(б)У, після приїзду т. Постишева, створила умови для справжнього піднесення мистецтва на радянській Україні.

Із статті С. Щупака «Творчі завдання радянської драматургії». — «За Марксо-ленінську критику», ч. 7, Харків, 1934, липень, стор. 6-7. Уривок.

І. КУЛИК:

(...) Переходжу до драматургії, яка взагалі у нас виявляла давно вже тенденцію значнішого розвитку, ніж це ми маємо по інших видах радянської літератури. Драматургія у нас актуальніше і повноцінніше відгукнулась на проблеми соціялістичного будівництва.

Якраз це і свідчить про те, що українська радянська література розвивалась шляхами, на які скеровувала її розвиток партія. Бо всі ми пам'ятаємо, що наша партія більшовиків, ЦК і тов. Сталін не раз за цей час підкреслювали все значення драматургії, як наймасовішого, найнароднішого виду літератури, не раз вимагали від нас якнайуважнішого ставлення саме до драматургії.

Але не треба забувати, що якраз в галузі драматургії ми протягом попереднього періоду мали теж спроби націоналістичного перекручення партійної лінії, факти явного впливу націоналізму. Яскравими показниками цього є хоча б більша частина п'єс Куліша і театр «Березіль», коли ним керував Курбас, який базувався по суті на п'єсах, що давали йому матеріял для ворожої нам політики. Я думаю, що не вадить згадати про ту боротьбу, яку ми вели проти

Курбаса, коли ще не знали, що це шкідник і контрреволюціонер, але коли ми бачили, що його тенденції, його настанови безперечно націоналістичні, ворожі нам. Згадайте дискусію, що була на театральному диспуті й на 1-ій творчій нараді з драматургії, коли нам довелось з Курбасом боротись, проти його концепції, що режисер завжди повинен подолати автора, боротись проти його небажання визнати, що ініціятором ідейного обличчя спектаклю є автор, проти його протиставлення театру авдиторії, обов'язкового і введеного в принцип антагонізму між театром і робочою авдиторією. А тепер ми маємо явища зовсім протилежного порядку. І коли тоді, за часів Курбаса, вважалось за ознаку «хорошого тону» обов'язково нехтувати думкою пролетарської авдиторії, плювати на її думку з висоти, так би мовити, курбасівського націоналістичного величчя, то я міг би навести приклад, що якраз цими днями у мене була розмова з одним режисером з Москви, який ґастролював тут, і одним українським письменником, якраз про переробку, відповідно до вимог робочої авдиторії, п'єси українського драматурга, що йшла в Москві. Можу тут сказати, що розмова була із Смоличем і Каверіном. А тоді, якщо перероблялась п'єса театром Курбаса, то саме для того, щоб протипоставляти її ідею вимогам пролетарської авдиторії, перероблялась якраз у дусі націоналістичних вимог Курбаса. Ми пригадуємо, як він спотворював п'єси Микитенка, Первомайського тощо.

Я повинен сказати, що в процесі боротьби за створення радянської драматургії на Україні, власне, виявились дві антагоністичні тенденції, найяскравішими представниками яких були — з одного боку, той же Куліш, з другого — Микитенко і група радянських пролетарських драматургів, які стояли приблизно на одній з ним позиції. Одна лінія — лінія Куліша, протиставлялась пролетарському інтернаціоналізмові, протиставлялась політиці комуністичної партії більшовиків. Друга лінія — боролась за партійні позиції, боролась за пролетарський інтернаціоналізм. В боротьбі з проявами націоналізму розвивалась і міцніла українська радянська драматургія.

З доповіді Івана Кулика на Першому Всеукраїнському З'їзді радянських письменників. — «Радянська література», ч. 7-8, Київ, 1934, стор. 215-216. Уривок.

НАЦІОНАЛІСТИЧНА ЕСТЕТИКА КУРБАСА

I

Інтереси успішного розвитку соціялістичної культури висувають перед нами завдання гострої критичної оцінки тих ідеологічно шкідливих проявів у радянському театральному мистецтві, що різко позначилися за останні роки на Україні. Адже елементарно те, що без такої якнайглибшої критики соціялістичний театр не зможе розвиватися повнокровно, натрапляючи по дорозі на незруйновані ще докраю рештки буржуазних теоретичних мистецьких концепцій.

Під цим поглядом є доконечна потреба насамперед, — з позицій марксо-ленінської науки, — широко й глибоко вивчити всю творчу й теоретичну практику «Березоля» на всіх етапах курбасівського націоналістичного керівництва.

Перед нашими радянськими критиками й теоретиками таке завдання стоїть на всю широчінь. І чим скорше це завдання буде виконано, тим потужніше розвиватиметься український соціялістичний театр.

Я — практик, а не критик-дослідник. Великою мірою згадане завдання поза моїми можливостями. Проте я вважаю за свій громадсько-політичний обов'язок висловити тут кілька думок з приводу курбасівської теоретичної й творчої спадщини.

Я спинюся лише на головних моментах.

Ми зробили б велику методологічну й фактичну помилку, розглядаючи практику «Березоля» курбасівського періоду поза тими ідеологічними й культурно-мистецькими традиціями, про які не раз декляративно заявляв Курбас із громадських трибун і які від початку й до кінця послідовно й систематично реалізувалися Курбасом у його театральних поставах в «Березолі».

У формі певної теоретичної систематики, а ще більше й яскравіше у формі мистецьких прийомів і театральної техніки — ці традиції виразно постали ще на етапі «Молодого театру».

«Молодий театр» і «Березіль» — це єдина суцільна історична лінія мистецько-театрального розвитку, один шлях. Це кінець-кінцем єдине ідеологічне й політичне настановлення. Зрозуміло, що «Березіль» на дальших після «Молодого театру» етапах, мистецько-методологічні й культурно-технічні традиції останнього великою мірою розвинув, поширив і вдосконалив; виробив і ствердив на них, закін-

чену систему буржуазної естетики, цілковито підпорядкувавши її політично-клясовим інтересам української буржуазії.

Що являв у своїй мистецькій і політичній суті «Молодий театр»?

Чимало критиків, націоналістично настроєних, у своїх статтях і розвідках кваліфікували «Молодий театр», як блискучу еру зародження українського революційного театру, навіть, як предтечу Жовтня на театрі.

Треба ще додати, що особливо обстоював таку кваліфікацію «Молодого театру» сам Курбас («Сьогодні українського театру і „Березіль"», 1927, вид. ВАПЛІТЕ).

Проте ніякою мірою «Молодий театр» не являється ні революційним у радянському сенсі, ні, тим паче, предтечею Жовтня на театрі. — «Молодий театр» становив собою лише ланку в розвитку українського буржуазного театру. Його форма, його стильові спрямовання, нарешті, його репертуар — являли собою певну реакцію супроти віджилих форм українського етнографічно-побутового, з народницько-демократичною ідеологією театру, йдучи назустріч великій міській буржуазії.

Українська буржуазія, створивши собі владу при допомозі кайзерового війська та способами всяких політичних шахрайств і обдурення трудящих мас, — хотіла запровадити в себе на різних ділянках культури зразки буржуазного европеїзму, що відповідали б її клясово-політичним інтересам. Виразником цих тенденцій в літературі, скажімо, були різні буржуазно-націоналістичні угруповання модерністського типу і, особливо, українські символісти з своїм органом «Музаґет», а на театрі — Курбас із «Молодим театром».

Характерне те, що боротьба «Молодого театру» з представниками інших буржуазних театральних ідеологій в той час, наприклад, з Садовським, Старицькою-Черняхівською та інш. — ні разу не виявлялися в площині соціяльно-політичних конфліктів. Тут завжди була зворушлива одність. Боротьба виникала виключно довкола формальних питань театрального мистецтва. У цій «боротьбі» Курбас послідовно й енерґійно обстоював такі форми театральної культури й такий ідейний зміст, які б з більшим ефектом могли відбивати політично-націоналістичні інтереси петлюрівської республіки, тобто — української буржуазії. Курбас саме й був яскравим і темпераментним ідеологом активних верств її.

Перевести український театр на рейки розвитку европейського буржуазного театру, зламати інерцію старих театральних традицій етнографічного побутовізму; висунути в площину філософської культурно-мистецької уваги всю проблематику буржуазної індивідуалістичної особи; возвеличити її суверенність, її самодостатню цінність; розкрити в сценічних образах психологічний світ цієї особи і відтворити світ об'єктивної дійсности відповідно до інтересів цієї особи — ось програмові ідеологічно-політичні позиції «Молодого театру». Ці позиції Курбас незвичайно послідовно обстоював і — як побачимо далі — розвивав і зміцнював їх так само і на різних етапах «Березоля».

Пізнати внутрішній світ буржуазного індивідуума, зробити його глибоким, складним, змістовним, а поруч того енерґійним і придатним на рішучу акцію — ось патос «Молодого театру».

Саме цим цілковито пояснюється те, що «Молодий театр» у своєму репертуарі принципово уникав п'єс революційно-соціяльного значення, п'єс, що могли б ставити з усім актуалізмом соціяльні проблеми сучасности. Ідеологічно він просто не був на це спроможний — це суперечило б його політичним настановленням.

Натомість закономірно виникає репертуар із досить складною філософсько-психологічною проблематикою буржуазної особи або п'єси, трактовані в пляні містичного заглиблювання «в таємну суть» взаємин фатуму і самотньої людської одиниці.

«Цар Едіп» — Софокла; «Йола» — Жулавського; «Чорна пантера і Білий ведмідь» — Винниченка; «Гріх» — Винниченка; «Танець життя» — Олеся; «Горе брехунові» — Ґрільпарцера; «Молодість» — Гальбе; а трохи пізніше — в іншому організаційному періоді та, проте, на одній принциповій ідеологічній лінії, — виникають «Гайдамаки» та ін.

До речі тут сказати, що основний методологічний принцип курбасівської мистецької системи був гостро спрямований супроти будь-яких форм реалізму. Цей принцип не тільки не утратив свого значення, а набрав ще більше принципової актуальности на шляхах розвитку «Березоля».

На цьому основному методологічному принципі ґрунтувалась мистецька режисерська система Курбаса — від «Молодого театру» і до останнього періоду перебування Курбаса в «Березолі».

Щоб підтвердити документами дане наше твердження, згадаймо декляративну заяву Курбаса з цього приводу:

«Що таке «Березіль»? Історично — це продовження тієї лінії у відношенні до сучасности, яку намітив і три роки запроваджував «Молодий театр». Тільки «Молодий театр», зрісши під змішаним упливом клясики й модернізму, неоромантики й символізму, Ведекінда і Петера Альтенберґа, був театром еклектики і стилізації. Але до певної міри. До певної міри через те, що стержнем його програмових робіт був той активізм світосприйняття і ставлення до життя, що в той самий час розцвів у Німеччині у велику хвилю експресіонізму» («Сьогодні українського театру і „Березіль"», стор. 45-46).

Дана заява характеризує мистецько-стильовий напрямок «Молодого театру» і повно розкриває основні принципи його естетики.

Впливи буржуазного европейського — переважно німецького — неоромантизму й символізму, органічно поєднуються з впливами німецького експресіонізму. В цьому ніякої суперечности немає, бо для всіх цих «ізмів» єсть спільна філософія суб'єктивного ідеалізму, є спільна ідеалістична естетика.

Естетика буржуазного німецького неоромантизму, символізму й експресіонізму є лише специфічні прояви різних стадій буржуазної мистецької свідомости останнього десятиліття доби імперіялізму, таких стадій, що відмінні тільки в тонких нюансах, а не в своїй принциповій суті.

Глибоко вростаючи у філософський ґрунт кантіянства, ця естетика цілком спрямована на пізнавання внутрішньої «таємної» суті речей, на пізнавання, а разом і на естетичні переживання розірваного, хаотичного психологічного світу буржуазної особи.

Така естетика помацки блукає в глухих закапелках ізольованої егоцентричної буржуазної свідомости. Розірвані її клапті, її розпорошеність, її індивідуалістичні хворобливі рефлекси дана естетика стверджує, як єдину і самодостатню реальність. Скрайнього виразу в цьому сенсі досягає естетика німецького експресіонізму.

Дана естетика мала шкідливу активну функцію — викривляти, ламати, фальшувати світ об'єктивної реальности. Бо заглиблюючись «в таємну суть» речей та в «психологічні безодні» самодостатнього духу і разом визнаючи його за єдину реальність, — естетика неоромантизму й символізму, а особливо експресіонізму, цілковито викреслювала з меж об'єктивних закономірностей і реальностей увесь об'єктивний реальний світ.

Ось на базі такої ідеалістичної, наскрізь реакційної естетики і постав «Молодий театр». Аджеж ми чули відверте Курбасове признання, що «німецький експресіонізм був стрижнем програмових робіт „Молодого театру"».

11

Але як ця естетика проявляла себе в конкретних елементах театрального мистецтва — саме в «Молодому театрі», а пізніше і в «Березолі»?

Дана проблема має величезний і актуальний інтерес і не тільки теоретично-мистецький, а й однаковою мірою політичний, бо саме в цих глибоко-схованих, потаєних питаннях на весь голос і промовляла клясова природа української буржуазії. Дана проблема чекає ще свого досвідченого і вдумливого дослідника-марксиста.

На жаль, ми не маємо можливости докладно спинятись на цьому питанні. Скажемо лише про основне. А лінії основного насамперед виникають — в режисері, акторі, жесті, костюмі й оформленні вистави.

Почнімо з останнього елементу театрального мистецтва.

В театрі реалістичного стилю, особливо у нас в радянському театральному мистецтві — оформлення спектаклю є органічна нерозривна частина цілої композиції вистави, що активно й закономірно виконує ідеологічну функцію; тобто воно підпорядковане єдиному ідейному режисерському плянові вистави. Інакше кажучи, і цей компонент мусить нести в собі певну частину функцій пізнавання об'єктивної дійсности і в певному спрямуванні.

Інакше в «Молодому театрі». Ідеалістична естетика його спрямована, так би мовити, на «внутрішні туманності» індивідуалістичної свідомости. Світ об'єктивної реальности для неї не існує. Вона не пізнавальна, бо, власне, її нема. Через те в більшості постав «Молодого театру» («Йола», «Цар Едіп», «Горе брехунові» та ін.) — умови часу, характер простору, характер реальної обстанови здебільшого віддано в системі ілюзійних знаків, абстрактних умовностей, натяків та графічних символів. Тобто, конкретні явища часу: ранку, дня, вечора; конкретні явища місцевости: вулиці, будинку, річки, лісу; характер обстанови — площі, кімнати тощо — все це не має реального відбиття в образотворчому оформленні, а інтерпретується скрайньо умовно, скрайньо схематично, приблизно віддалено, якимись здогадами. Від цього залишається враження

хаосу, нечіткости, розпливчатого миготіння, не реальності, а тільки туманні ілюзії про об'єктивну реальність, якісь хиткі натяки.

Все це було перенесено і в «Березіль», що, правда, з певними корективами в напрямі більшої реалістичности. Тут Курбас зустрів деяку опозицію в майстерності й методології художника Меллера. Проте, ми знаємо випадок, коли даний принцип буржуазної естетики — викреслювати реально-речовий світ і, взагалі, реальний світ, як неістотний, як зайвий, — дійшов свого абсурдного вияву в березолівській поставі «Макбет». В ній Курбас просто замість об'єктивної фізичної реальности на сцені дав лише поняття мислення про неї: скажімо — за п'єсою потрібний ліс, маємо напис «ліс»; потрібна стіна — напис — «стіна» і т. д. Та ж система знаків, понятть, замість реальної конкретности система докраю схематичних символів, запроваджується в багатьох поставах «Березоля»: «Жакерія», «Машиноборці», «Людина-маса», «Газ», «Джіммі Гіґґінс» і т. д. Навіть в поставах останніх років «Березоля» даний принцип, перенесений з «Молодого театру», як традиція не втрачав свого значення.

Таку приблизно характеристику повинен мати і костюм. В «Молодому театрі» він утрачає майже цілком свої реальні прикмети і дається лише у площині стилізаційної умовности; більше того, дається, так би мовити, тільки ідея костюма — незалежно від часу, особи, доби, коли діє конкретна людина. І по цій лінії об'єктивна реальність збіднюється, спрощується до елементарної схеми, яку може утворити примітивна уява трилітньої дитини, і яка через малий свій досвід конструює світ із розірваних елементів його.

Ці два згадані моменти не випадкові й не відірвані від цілої естетичної театральної системи «Молодого театру», а пізніше — в певній модифікації — і в «Березолі». Вони підпорядковані основним і узагальнюваним принципам буржуазної естетики Курбаса і саме на лініях актора і режисера в театральній композиції.

III

Актор в «Молодому театрі» — маріонетка. Великою мірою він був маріонеткою і в «Березолі». На цьому питанні нам треба докладніше спинитись, оскільки воно має особливу принципову вагу.

В процесі становлення режисерської системи, запровадженої спочатку в «Молодому театрі», а потім в «Березолі», Курбас утворив термін «перетворений образ», «перетворений жест».

Що криється за цими поняттями?

Актор на сцені «Молодого театру», а так само й «Березоля», деформує, ламає звичні форми і пропорції реальности і утворює таку форму, яку формалісти називають «учудненням». В реальному житті людина, відповідно до свого віку, темпераменту, професії, побуту, часу, простору і т. п. має звиклі форми рухання, жестів, станів. Всі ці лінії, деталі, активного й статичного перебування людини в об'єктивному світі — ми сприймаємо, як певну конкретну форму людської фізичної реальности, як таку форму, що завжди і точно орієнтує нас у потоці об'єктивних явищ і визначає наші критерії пізнання фізичних моментів у процесі рухання чи статики людини.

Здавалось би, мистецтво не повинно в своїх сценічних образах руйнувати цю частину реальности, не віддавати її в розірваних елементах примітивного схематизму.

Але мистецтво Курбаса в «Молодому театрі» і, особливо, в «Березолі» і цю реальність викривлює, ламає пропорції, дає учуднені, надмірно абстрактні форми.

Актор рухається на сцені супроти законів рухання його в житті, порушуючи ритмо-моторові властивості; говорить він, так само руйнуючи закони голосової природи. Жести актора далекі від звичної системи жестикуляції його поза сценічним пляном.

Інакше кажучи, на сцені «Молодого театру» і «Березоля» ми бачимо, замість реальної людини, ствердженої нашим попереднім досвідом, інше явище в розумінні складної фізичної структури, маємо іншу механіку цієї структури.

Актор у Курбаса, ламаючи свої фізико-механічні, свої моторові властивості, «перетворює» себе на іншу нереальну, незвиклу учуднену й абстрактну форму. Сприймання глядачеве відразу констатує, що така фізична форма людини майже або навіть цілком випадає з його життєвого досвіду й говорить за новий небачений вигаданий досвід, — досвід, що його важко сприйняти, важко пояснити пізнаванням. Оце і є «перетворений образ», «перетворений жест»!

Такий «перетворений» актор виходить за межі конкретного побуту, конкретної професії, конкретного часу а так само і за межі логіки, властивої фізичній механіці люд-

ського рухання. Він є фікція людини, умовна система здогадів про неї, якесь ілюзійне, хитливе мереживо про реальну людину. Він є не тільки маріонетка, а разом не що інше, як формалістичне спотворення конкретної реальности.

Так само, як оформлення вистави, як костюм актора, — сам актор, зазнавши курбасівської поетики «перетворення», — відтворює фальшовану, підроблену, викривлену, або — ще точніше, — формалістично вигадану дійсність. Актор у «Молодому театрі», а особливо в «Березолі», підпорядковуючись принципам буржуазної естетики Курбаса, у більшості випадків, у більшості вистав стверджував не реальний образ і не правду про об'єктивну дійсність, а формалістичну вигадку про неї.

Можна сказати більше: актор «Молодого театру» і «Березоля», що зазнав спотворювальної буржуазної системи Курбаса, — ніколи або майже ніколи не був і не міг, власне, бути тим компонентом в березолівських виставах, завдяки якому глядач повинен іти шляхом пізнавання всякої реальної конкретности. Навпаки, цей компонент дезорієнтував глядача, спрямовуючи його в глухі кути формалістичних абстракцій.

У поставах: «Цар Едіп», «Танець життя», «Горе брехунові», «Газ», «Жакерія», «Людина-маса», «Макбет», «Алло на хвилі», «Мікадо», «Маклена Ґраса», — згаданий принцип «перетворення» демонстровано особливо яскраво.

В ім'я якої мети все це робилося?

IV

Дві задачі мають тут визначальне значення. Насамперед, як ми вже знаємо, своєю формалістичною системою Курбас намагався остаточно зламати інерцію й традицію театральної культури етнографічного побутовізму з її наївною ідеологією народницького демократизму, і, натомість, ствердити принципи буржуазної ідеалістичної естетики, норми формалістичної театральної культури, перемикнути і поштовхнути розвиток українського театру на шлях ідеології буржуазного европеїзму, тобто, досягти того, що намагався зробити в літературі спільно з Шумським, з ВАПЛІТЕ, з неоклясикою М. Хвильовий, того, чого вимагали клясові політичні інтереси української буржуазії.

Подруге — і це такої ж ваги завдання — зламати за всяку ціну народження й бурхливе становлення реалізму

на театрі, який щодалі — і не без успіху — почав у сценічних образах відтворювати нашу соціялістичну дійсність.

Політична цілеспрямованість цих двох задач, продиктованих світоглядом Курбаса — елементарна й очевидна. Щоправда, Курбас умів у належних випадках маскувати свої справжні цілі і справжню природу свого театрального мистецтва. Умів теоретичним туманом, як піском, заліплювати очі деяким ліберальствуючим театральним діячам і опортуністичним критикам.

Першу задачу Курбас формулював як задачу боротьби за «тривожні», «неспокійні», за далекосяжні й висококультурні форми революційного пролетарського театру. Хоча його формалізм, його система «перетвореного» образу і жесту в багатьох березолівських поставах — цілком викривала брехливість такого формулювання.

Другу задачу Курбас визначав як задачу боротьби з усякими формами реалізму в театрі, а насамперед — натуралізму. Останній момент — фраза про натуралізм — звісно, декого переконував. Проте це була тільки фраза, бо не проти натуралізму боровся Курбас, а проти правди художнього реалізму. За це вичерпливо свідчать Курбасові слова: «На Україні не можна і шкідливо говорити за реалізм».

Ідучи далі шляхом теоретичних висловлювань Курбаса, які закономірно випливали з його театральної творчої практики, — ми натрапляємо й на таке: «Говорячи про експресіонізм, я маю на увазі не соціяльну й філософську орієнтацію німецьких експресіоністів, а певну формальну методу й певні психологічні змісти, що в свої історичні моменти виходять поза рамки клясів, як усяка масова психоза».

Брехливість цього формулювання своєю очевидною суперечливістю просто разюча!

Справді, ніби можна взяти формальну методу «з певними психологічними змістами», не взявши «соціяльно-філософської орієнтації німецьких експресіоністів». Ніби буржуазна природа «соціяльно-філософської орієнтації німецьких експресіоністів» живе незалежно, окремо від «психологічних змістів» їхньої формальної методи? І, нарешті, з чого, на чому можуть виникати оті «психологічні змісти», як забрати від них соціяльну й філософську основу?

Варте так само якнайпильнішої уваги і Курбасове твердження про те, що «психологічні змісти виходять поза рамки клясів».

Цією формулою сам Курбас, утративши притаманну йому теоретичну обережність, цілковито розкрив справжню природу своєї буржуазної естетики, свого скрайнього формалізму, які протягом майже дясятьох років на манівці спроваджували українську радянську культуру, тягли на шлях буржуазного розвитку й завдавали їй серйозного шкідницького удару.

Обґрунтовуючи свою задачу боротьби проти реалізму, інакше кажучи, проти правдивого відтворення соціялістичної дійсности, Курбас у своїх теоретичних висловлюваннях доходить до таких тверджень в дусі скрайнього суб'єктивного ідеалізму: «Наш драматург майже що без виїмки, в розумінні ступня культури, на якому він стоїть, не дійшов ще тієї маленької істини, що реальність, яку малює художник, є завжди *його внутрішньою реальністю, його суб'єктивним образом світу*» («Сьогодні українського театру і „Березіль"», стор. 51).

З цього твердження ясно випливає Курбасове спрямування на заперечення об'єктивної закономірности реальности і на заперечення об'єктивних критеріїв її пізнання, а, значить, і її перебудови, оскільки вона за Курбасом є ніщо, як тільки «внутрішня реальність художника, як його суб'єктивний образ».

З цього найважливішого, центрального методологічного принципу Курбасової теорії естетики на театрі, випливають дуже серйозні наслідки в творчій практиці «Березоля».

Ми вже бачили, як окремі елементи Курбасового театрального мистецтва: актор, з його зображувальною апаратурою, костюм, оформлення вистави — цілковито спрямовані були на деформацію, на спотворення об'єктивної дійсности і цілковито випливали з того центрального методологічного принципу його буржуазної естетики, про який ми щойно сказали.

Ширше беручи цей принцип — у процесі практичної творчої динаміки — ми бачимо, як ряд вистав «Березоля» систематично й послідовно демонструють оту «внутрішню реальність художника», отой «його суб'єктивний образ світу». Ця демонстрація ввесь час фіксує перед нами глибоко абстрактну, непізнавальну, містичну і спотворену дійсність.

У «Газі» — поставі, що за кваліфікацією опортуністичних критиків, вважалася блискучим документом революційної театральної творчости, — бачимо скрайній вираз

згаданої «внутрішньої реальности художника». Правда клясової боротьби в Німеччині, правда жорстокого визиску, правда смертельної ворожнечі між мільйонерами й робітниками, трактована Курбасом, як «правда» якогось жаху робітників перед містичною силою машини й науки, як проповідь утечі від машини й науки на лоно природи, у сферу примітивного сільського господарювання. Мільйонер, син власника хемічного заводу, виявляє себе другом робітництва і проповідує ненависть до машини, техніки, науки заради прекрасного щастя на хліборобській землі. Робітники — якась ватага знеосіблених, малосвідомих, затурканих постатів, без волі, без будь-якої власної клясової мети приймають співчутливо проповідь капіталіста-мільйонера.

В масових сценах «Газу», де Курбас особливо ретельно показав систему «перетвореного» образу, ми бачимо видовище дикої містичної патетики. Робітники в тих сценах виголошують монологи в незвичному «перетвореному» речитативі, якогось психологічного юродства; рухаються, як маріонетки; мізансцени — якась шалена комбінація найпотворніших геометричних форм; жести — ламані, утяті, недовершені.

Ця вистава спрямована не на пізнання клясової правди трагедії робітників на хемічному заводі, а на формалістичне, інтуїтивно-містичне відтворення психічних станів знеособленої, дикої, соціяльно-неорганізованої робітничої юрби.

От і вся «внутрішня правда художника» в «Березолі» про об'єктивну дійсність клясової боротьби. Ця «правда» ніщо інше, як буржуазний, через театр проклямований, наклеп на робітників, фальшування об'єктивної дійсности, замазування й спотворення правди клясової боротьби.

У «Людині-масі», у «Машиноборцях», у «Жакерії», «Секретарі профспілки» — клясова боротьба відтворена, як акти звірячого бунту робітників, а самих робітників, як натовп диких, похмурих, з тваринницькими інстинктами істот.

Скрізь і заспіль трактування робітництва викликає не симпатію до них і ненависть до експлуататорів, а жаль і огиду, як до нижчих істот.

Це не робітники, а вкрай зневажені істоти, раби, що втратили людську подобу. Від такого трактування Курбасового залишається враження, що, коли цей дикий натовп робітників дійде влади, він обов'язково зруйнує цю культуру. Перед цією юрбою мимоволі виникає страх.

Ось яка та «внутрішня правда художника», що так її обстоював теоретично й практично Курбас.

Скажемо ще раз: ця «правда» — спотворення соціяльних взаємин і соціяльних закономірностей; це брутальне обмовлення робітників; це, нарешті, ненависть буржуазного ідеолога до пролетарської революції, до пролетарської культури.

V

В процесі становлення цієї буржуазної естетики в театрі «Березіль» все більше й більше викристалізовується її буржуазний ідеологічно-політичний сенс, що доходить цілком відвертих виступів проти радянської влади, проти політики партії в мистецтві, і зокрема, і особливо — в питаннях національної культури.

Націоналізм і фашизм — ось той прапор, під яким Курбас, об'єднавшись з цілою групою українських націоналістів, зокрема з ділянки літератури — починає виступати.

Помилково було б думати, що націоналізм Курбасів виникає десь на пізніших етапах розвитку «Березоля». Звісно, правильно те, що в міру загострення клясової боротьби на Україні збільшується й активність української націоналістичної буржуазної інтеліґенції, прибирає й активніших форм театральне мистецтво Курбаса. Проте, націоналізм притаманний «Березолеві» з перших днів його існування. Згадаймо тут програмову поставу Курбаса «Гайдамаки», яку українська націоналістична інтеліґенція в один голос визнала за геніяльний твір, яку петлюрівські міністри й різні діячі цього табору кваліфікували, як нову еру в українському мистецтві.

І не дивно — «Гайдамаки» в художній інтерпретації Курбаса, як ні один інший мистецький твір, возвеличили Ґонту й Залізняка, як «революційних» борців, а український народ дана вистава висвітлила як безбуржуазну націю. Націоналістичний патос у «Гайдамаках» Курбас зумів піднести до зоологічно-шовіністичного крику.

Цю лінію націоналістичної активізації продовжувано й розвивано в багатьох інших поставах «Березоля»», а надто в «Народньому Малахію», «Мині Мазайлі» і, нарешті, — в найгостріших формах, — в «Маклені Ґрасі». Про ці вистави досить писалося: українська марксистська критика, партійна думка належно оцінили їх, як вистави націоналістично-контрреволюційні. «Маклена Ґраса» є фашист-

ський наклеп на соціялістичну дійсність, в якому режисер разом з автором п'єси намагаються довести, що соціялізм нічого не міняє в суспільних, побутових, економічних взаєминах людей, що при ньому, як і при інших суспільних організаціях, будуть відвічні форми несправедливости і кривдження, особливо для тих, хто має чесну, незалежну, мужню думку.

Згадані вистави — були активною спробою мобілізувати через форми театрального мистецтва на політичну акцію супроти радянської влади буржуазно-фашистські, куркульсько-націоналістичні недобитки на Україні.

Ця клясово-політична лінія Курбаса інколи від явних відвертих форм переходила до форм прихованих, прикритих оболонкою радянськости. До таких належать, на наш погляд, постава «Хазяїн».

На наш погляд «Хазяїн» у всьому його сценічному комплексі є зручно прихована апологія куркуля, є пам'ятник його господарності, ощадливості і «творчо-будівничому генієві».

Мімікрійний засіб цієї апології образу куркуля полягав у тім, що Курбас — знову ж, відповідно до свого методологічного мистецького принципу «внутрішньої реальности художника», трактував куркуля не як явище клясової категорії, а як побутово-психологічне. «Внутрішня реальність художника» полягала тут у тім, що куркуля відтворено як гуманну, добру людину, навіть до наймитів милосердну. А те, що він збагачується, експлуатує, до останньої жили висмоктує піт з наймитів — це все знову ж таки за тією знаменитою формулою «внутрішньої реальности художника» інтерпретовано як індивідуально-психологічні риси хазяїна: саме як його юродивість, як певний вилам психіки, нарешті, як певна психоза у формі патосу збагачення заради збагачення, заради мужицького — теж психозного характеру — честолюбства й чинолюбства. Поза цим, він мила, симпатична, гуманна людина. Також милі, симпатичні у нього дружина й дочка. Дочка остільки добра й сердечна, що вона навіть гнівно обурюється на батька через черствий хліб для наймитів.

А коли трапляється несправедливість експлуатації, то хазяїн найменше винний тут, винні злодійкуваті хазяйські посіпаки.

З другого боку, — наймитів хазяйських трактовано як людей вайлуватих і благуватих, що на кращу долю не заслуговують. Дурні, мовляв, телепні.

«Березіль» в ідеологічному трактуванні «Хазяїна» не тільки не пішов далі ідеології автора п'єси Карпенка-Карого, а, безперечно, став на позицію оборони куркуля, зробив з нього позитивний образ, а картину куркульського визиску змалював як милу ідилію. На що найбільше спромігся тут «Березіль» — так це лиш на легеньку посмішку, на доброзичливий докір хазяїну. І по всьому!

Мусимо спинитися ще коротко на ролі Курбаса як режисера у вузько-специфічному розумінні в «Молодому театрі» і «Березолі». Він режисер-диктатор. Він найвища інстанція й авторитет. З цього факту випливають наслідки незвичайної ваги. Шкідливість цих наслідків для українсько-радянської театральної культури важко зараз обчислити.

В «Молодому театрі» і ще більше в ««Березолі» Курбас мислить усі постави, усю систему сценічних образів, усі деталі композиції як точну проєкцію в засобах театрального мистецтва режисерського пляну, по-диктаторському декретованого. Живі складові елементи в театральній поставі не тільки не мають своєї співтворчости в цьому пляні, — вони не мають жодної творчої ініціятиви, вони знеособлені до краю. Над ними всевладно панує Курбас. Вони в його руках не живі творчі одиниці, а лише технічний матеріял. Вони стають в руках Курбаса тим знаряддям, яке він використовує для своїх формалістичних постав, для ствердження принципів буржуазної ідеалістичної естетики і найголовніше з них — принципу «внутрішньої реальности художника і суб'єктивного образу світу», для ствердження, нарешті, берґсоніянського інтуїтивізму в театрі. Факт режисерської диктатури і знеособлення творчих одиниць у театрі спричинився спочатку до цілковитого опанування всієї режисерської формалістичної системи Курбаса з відомим нам «перетвореним» образом і жестом. Актор дійшов до такого рівня технічно формалістичної муштрованости, де починається бездушна маріонетка. Ця маріонетка в результаті муштри набула таких форм ритму й пластики, таких форм положення й рухання тіла на сцені, таких ліній акторського жесту й композиційних комбінацій мізансцен, яких у природі не буває. Тобто ці форми вийшли за межі логіки ритму в явищах об'єктивної реальности, за межі побутової логіки, професії, виробничого руху, звичних моторових реакцій, емоційних жестів тощо. Вони, ці форми, стали ніби «чистою формою» найрізноманітніших і найможивіших акторських станів, рухання, чинности, реакції.

Досягнувши високої технічної культури маріонетковости актора, Курбас здобув можливість засобом цієї техніки відтворювати на сцені «внутрішню реальність художника», інтерпретувати його «суб'єктивний образ світу». Тобто об'єктивно спотворювати конкретну соціялістичну дійсність, викривляти її, надавати їй неприродних, неправдивих форм, заплутувати та унеможливлювати не тільки пізнавання її, а ще більше можливість впливу не неї. Бо, дійсно, там, де немає акту правдивого пізнання, там не може бути й акту позитивного впливу. Саме для цього й потрібна була система абстрактних знаків та формалістичних умовностей про об'єктивну соціялістичну дійсність. Зфальшувати її, здезорієнтувати в ній глядача, відтворити її як хаос, як безвладну емоцію, як розірвані, часом містичні, часом інтуїтивно-інстинктові імпульси людської соціяльної одиниці; нарешті, віддати явища клясової боротьби як дикий рев натовпу, як маячливу психозу пристрастей — ось у чому полягала конкретна ідеологічно-політична задача Курбасового театрального мистецтва.

VI

Зрозуміло, не на всьому шляху «Березоля» і не всі вистави мали таке спрямування або, принаймні, реалізували його.

Зрозуміло, не весь час панувала система Курбасової режисерської диктатури й актора-маріонетки. Траплялось, що живі творчі акторські одиниці, при допомозі марксистської критики, виборювали собі право творчої ініціятиви. У «Березолі» на цьому ґрунті і на ґрунті боротьби справді радянської частини акторів і режисерів супроти реакційних мистецько-ідеологічних поглядів Курбаса — раз-у-раз почали виникати конфлікти, кризи, виходи із складу театру тощо. Всі ці факти завжди мали характер не тільки мистецької боротьби, а передусім клясової боротьби, характер політичний.

Ці радянські сили в «Березолі» кінець-кінцем під керівництвом партії і Наркомосу перебудовують «Березіль» на засадах соціялістичної культури.

Курбасова мистецько-ідеологічна лінія в «Березолі», його естетичні принципи на театрі, нарешті, його режисерська система як практичний творчий вияв цієї мистецько-ідеологічної лінії і цих принципів естетики — не були ізольовані, не були, так би мовити, тільки окремою пар-

тизанською акцією одного Курбаса. Ні, він був лише помітною і досить широкою ланкою в ланцюзі. Він був цілковито, без жодних дискусій, явно чи потай підтримуваний від чільних представників націоналістично-фашистських угруповань. Взаємозв'язки тут широко сягали. Форма спілкування між ними, підтримки, угод, акцій, маневрування, маскування тощо — були найрізноманітніші, але все це був єдиний суцільний фронт заради єдиної мети боротися проти радянської влади, проти національної політики нашої партії, проти соціялістичної культури, фронт буржуазно-фашистських націоналістично-куркульських загонів на Україні. На карті їхнього розташування бачимо поруч Курбаса представників літератури, кіно, мовознавців тощо. І, насамперед, про них ми тут тільки згадаємо — представників літератури. Хвильовий — Шумський, ВАПЛІТЕ, неоклясики, ПРОЛІТФРОНТ, «Літературний ярмарок» — ось ті організації, органи, що весь час тримали з Курбасом ідеологічний зв'язок і завжди використовували політичні трибуни, газети, журнали, літературні гуртки для підтримки лінії Курбаса, бо його лінія — їхня лінія, чи навпаки. Це, кінець-кінцем, одна ідеологічна група. Це, кінець-кінцем, одна система літературно-мистецьких поглядів і естетичних теорій. Різниця в нюансах, у деталях, а не в суті, не в політичній програмі.

Проклямоване Хвильовим гасло орієнтації «на психологічну Европу» ні що інше, як псевдонім Курбасових гасел: «Нам треба додержуватися сплаву старої буржуазної еклектики і нашого нового змісту»; або «реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю». Тут спільна естетична й ідеологічно-політична спрямованість. Естетика буржуазного націоналістичного романтизму, витвореного Хвильовим, ВАПЛІТЕ, ПРОЛІТФРОНТом — принципіяльно й органічно укладаються в системі естетичних поглядів Курбаса. Викривлення, спотворення соціялістичної дійсности, відверта чи прихована оборона й ідеалізація українського куркуля в творчості Хвильвого, Вишні, Досвітнього, Ґжицького, Слісаренка і співзвучних з ними ідеологічно Косинки, Антоненка-Давидовича, Осьмачки і багатьох інших, — цілковито збігаються з такою ідеологічною й політичною функцією Курбасових безпосередніх постав чи за його керівництвом.

Боротьба Хвильового, ВАПЛІТЕ, пролітфронтівців проти реалізму в літературі є спільна акція з Курбасом в його боротьбі проти всяких форм реалізму на театрі.

Ми не можемо тут не згадати і про вельми показовий факт постійної систематичної боротьби Курбаса проти театру Франка. Ця боротьба тяглася майже десять років. В ній Курбас та його націоналістичні спільники посідали позиції гострого заперечення діяльности франківців. Проте в цьому нічого дивного немає. Ідеологічні й естетичні спрямування театру Франка для створення образів героїчної дійсности будованого соціялізму, інтернаціоналізм його, безнастанна боротьба його за реалістичні, зрозумілі пролетарським масам форми театрального мистецтва — все це категорично йшло всупереч буржуазно-націоналістичним спрямуванням Курбаса та його ідейних спільників.

Шалена атака Курбаса й курбасівців разом з ваплітовцями на театр ім. Франка — це передусім, боротьба політична. Театр ім. Франка, не зважаючи на ряд серйозних творчих і теоретичних помилок у своїй роботі, на ряд ідеологічних провалів, завжди вважав і вважає за своє основне, єдине завдання боротися за соціялістичну театральну культуру, за те, щоб здобути собі право називатися театром широких пролетарських мас, театром соціялістичним. Під цим прапором театр ім. Франка провадить і провадитиме й далі боротьбу.

Партія розгромила націоналістично-фашистські контрреволюційні гнізда на всіх ділянках, а так само й на ділянці радянської культури, геть розчистивши шлях до повнокровного й потужного створення соціялістичного мистецтва та соціялістичної культури.

В цьому глибока історична правда й залізна логіка боротьби за соціялізм, логіка тої непереможної волі, тої кляси, що змітає з дороги всіх, хто під гаслами буржуазно-націоналістичних, фашистсько-контрреволюційних недобитків намагається підняти руку супроти диктатури пролетаріяту, супроти соціялістичної культури.

Г. Юра

«За марксо-ленінську критику», ч. 12. — Київ, 1934, грудень, стор. 48-61.

НА ХИБНОМУ ШЛЯХУ

ПРО ТЕАТР «БЕРЕЗІЛЬ» І «МАКЛЕНУ ҐРАСУ» М. КУЛІША

(...) Орієнтація Курбаса в перші роки існування «Березоля» на західньоевропейський театр очевидна. Більшість п'єс цього періоду — твори найяскравіших представників західньоевропейського імпресіонізму і експресіонізму (Толлер, Кайзер та ін.), або революційні аґітки так званої інтернаціональної тематики. А на ориґінальних українських п'єсах «Березоля» («Пошились у дурні», «Шпана», «За двома зайцями» і т. д.) лежав глибокий слід модернізованого буржуазного ревю, академічної сухости і самодостатньої гри речей. Формалізм Курбаса родився разом із першими його режисерськими працями.

В український провінційний театр (а «Березіль» починав свою працю здебільша на провінції), що живився п'єсами Винниченка, Лесі Українки, різноманітною та численною кількістю п'єс української клясики, вривається молодий театр творами европейської драматургії, конструктивізмом і зовнішнім блиском форми. У застояне болото старого «побутово»-етнографічного театру, з його натуралізмом і пережитками хуторянства, вривається стиль повоєнного експресіоністичного театру, зовнішня революційність і висока формальна майстерність актора.

З легкої руки В. Хмурих, К. Буревіїв та інших «теоретиків» буржуазно-націоналістичного українського театру, між Л. Курбасем — «Березолем» і театральним Жовтнем на Україні дуже часто ставиться знак рівняння. Так твориться леґенда про справжнього «лева», найпередовішого, найбільш «революційного» майстра українського театру.

Насправді ж. Л. Курбас органічно не збагнув пролетарської революції, сприйняв її тільки зовнішньо, вважав «фактом здійсненим і позитивним» (із статуту Мистецького об'єднання «Березіль») у рамках дрібнобуржуазного анархо-індивідуалістичного світогляду. І дрібнобуржуазна революційність лефа і літфронту виявилася в перших працях «Березоля». Вона виразилася у схематизмі, зовнішній аґітаційності, особливому конструктивізмі і т. д. Ідеологія дрібнобуржуазної революції, конструктивізм і урбаністичні кольори — це й були незмірно революційні світогляди українського театру, і «Березіль» зразу піднявся на рівень

передового театру. У перші роки розвитку театру це цілком відповідало дійсності. Колектив «Березоля» виріс, зросла акторська майстерність, ансамблевість і «Березіль» надовго став найкультурнішим і формально вишколеним театром на Україні. Але своїх клясово-ворожих, буржуазно-націоналістичних позицій, — вони виявлялися в ідеалістичній філософії всіх без винятку постановок, в аванґардній позиції у відношенні до відсталої, ніби «русифікованої» і «загниваючої» маси українських трудівників, в орієнтації на західньоевропейські стилі та мистецтво — Л. Курбас ніколи не змінював.

Змінювалися умови, мінялися етапи клясової боротьби, яких, до речі, Курбас ніколи не хотів і не міг глибоко сприйняти, і плятформа його більш чи менш яскраво проходила на загальному театральному фронті. Л. Курбас не зрозумів того, що в роки рішучого повороту країни рад до реконструкції народнього господарства, до соціялістичного будівництва і ліквідації приватнокапіталістичних елементів виріс і скріпився український театр. Л. Курбас не зрозумів, що в театрах імени Франка, імени Шевченка, імени М. Заньковецької, Одеського театру революції і, особливо, організованого згодом Харківського театру революції виросли талановиті і висококультурні колективи, які допомагали зростати українській радянській драматургії. Він не зрозумів, що «проблема фрака» давно вже не існує для цих театрів, що радянський глядач різко змінив своє ставлення до театру «Березіль». Л. Курбас волів частувати глядача націоналістичними п'єсами («Народній Малахій» і «Мина Мазайло» М. Куліша) чи клясикою («Змова Фієско» Ф. Шіллера і «Месьє Пурсоньяк» Мольєра), волів картати «реалізм» і спільно з В. Хмурими глузувати з помилок інших українських театрів, що тоді ставили перші слабкі ще п'єси пролетарських драматургів.

Як тільки на політичному і літературному горизонті появився хвильовізм (буржуазно-націоналістична течія, що найшла найчіткіше своє вираження в літературній організації ВАПЛІТЕ — Вільна академія [пролетарської] літератури), Курбас хапається за теорії Хвильових, Шумських, а почасти і Донцових, і з заповзятістю неофіта реалізує їх у своїй творчій діяльності. Коли М. Хвильовий у статті «Апологети писаризму» говорить про те, що «від російської літератури, від її стилів українська поезія повинна чимскоріше втікати», що «наша орієнтація на західньоевропейське мистецтво, його стиль і його прийоми», то вся

практична діяльність Курбаса — тільки підтвердження цієї реакційної формули, заснованої на фашистській теорії «боротьби двох культур».

«Не маса, яка не оформлена ідеологічно, буде задавати ідеологічний тон культурному ренесансові, а інтеліґенція цієї маси», — заявляв Хвильовий у 1928 р. («Культура і життя», ч. 13). Хіба це твердження не відповідає цілком і повністю месіяністським теоріям Л. Курбаса, його заявам про боротьбу з глядачем («більшість проти нас, і ми задоволені цим») і вже зовсім недавньому ствердженні про «гниючу народню масу», успадковану від дореволюційної України?

А заява М. Хвильового про те, що для вияву українського «національного генія» потрібна максимальна ізоляція від мистецтва і культури Росії, — хіба це не теоретичне обґрунтування відмови Л. Курбаса показати праці «Березоля» населенню Москви і Ленінграду? Не зважаючи на досить часту репертуарну кризу в «Березолі» (1930, 1931, а також 1932 роки), театр поставив лише одну п'єсу російської радянської драматургії («Бронепоїзд»). Політика і практика максимальної ізоляції від російської братньої культури і мистецтва, побоювання здорової марксистської критики — цілком у дусі «переварювання» російської культури галицькими акторами, за В. Хмурим.

Таким чином театр «Березіль» під мистецьким керівництвом Л. Курбаса не тільки «політично виступав спільно з літературною організацією ВАПЛІТЕ, яка займала в питаннях літератури буржуазно-націоналістичні позиції (постанова Колеґії НКО УСРР від 5 листопада 1933 р.), але й у своїй практиці відображала націоналістичні позиції хвильовізму».

Постанова Колеґії НКО УСРР говорить про те, що «величезна кількість спектаклів «Березоля», навіть і ті, які не можна зарахувати до ідеологічно шкідливих, — не могли бути прийняті широкими пролетарськими масами». Цей факт, не зважаючи на наявність «самокритичної» статті Л. Курбаса в газеті «Комсомолець України» від 26 лютого 1932 року і декларація колективу (обидва документи виявилися лише словами, ні якою мірою не реалізованими), говорить про те, що Л. Курбас твердо і послідовно зводив театр на позиції українського націоналізму, у своїй творчій методі наслідував західньоевропейський, частково німецький повоєнний експресіоністичний театр.

У 1929 році на театральній дискусії Л. Курбас декля-

рував «експресивний реалізм», як творчу методу театру «Березіль», тлумачачи «експресивність» відповідно до «пролетарського настановлення». Ось що писав тоді Курбас:

> Під експресивністю в з'явищах я розумів і розумію те, що розуміють під цим терміном усі, здебільшого післяекспресіоністичні теоретики мистецтва, тобто (в пристосуванні до пролетарського настановлення) методи виявляти за речами, людьми, з'явищами глибоко приховану ту суспільну клясову суть, яку виявити в певній філософській і чуттєво-емоційній формулі було, єсть і буде одне з основних завдань кожного мистця.

І далі:

> Під експресивністю я розумів і розумію певну перевагу активного, деформуючо-будівничого, революційного моменту, що комбінує й оцінює перевагу над безвідносною в досвіді нашому («залізо тверде»), начебто абсолютною, концепцією реальности.
>
> «Радянський театр», ч. 1-2, 1929 р.

Даремне думає Л. Курбас, що ті, невдало перекроєні фрази з теорії Макса Креля, К. Едшмідта та інших теоретиків реакційного експресіонізму якоюсь мірою наблизили його «експресивність» чи «експресивний реалізм» до світогляду пролетаріяту. Всі його формулювання, як і висловлювання буржуазних теоретиків експресіонізму, — ніщо інше, як ідеологія реакційної дрібної буржуазії. Різниця лише в тому, що Л. Курбас наряджається в тоґу філософа, обмірковує «істину» відносну й абсолютну, апріорне і безвідносне в людській свідомості. Але ці ідеалістичні міркування виявляються зразу ж і вичерпно на емпіричному прикладі: «залізо тверде», як пристрасне бажання боротьби з «фізикою буднів» і «пануванням реальних фактів» (М. Крель).

Буржуазні експресіоністи і їхні теоретики також признають факти лише настільки, наскільки через них можна намацати, відчути щось містичне, ірреальне, що за ними кроїться. Подібно як вони, Л. Курбас бачить розкриття рушійних сил реальної дійсности не в речах, не в людях і явищах, а «за» людьми, «за» явищами й речами, в якихсь то містичних і метафізичних деформаціях активного й «революційного».

Справа, звичайно, не тільки у філософських і творчих формулах, які деклярував Л. Курбас, а в його творчій

діяльності, його режисерській практиці, яка була суцільно і поряд епігонством західньоевропейського експресіоністичного театру і німецького театру (театр Єснера) в першу чергу.

Символічні жести та мізансцени, відмова від природних сценічних позицій і образів, часті викрикування, що доходять до гістеричних вигуків (трактування Згрожека і Зарембського в «Маклені Ґрасі»), перетворення історично й соціяльно конкретних образів у відхилені поняття і абстракції, зведення революції до анархічно-індивідуалістичних поривань (Маклена), чорні сукна і академічна сухість оформлення, скомпонованого з площадок, прямокутників і драбин (традиція експресіоністичного театру Єснера), — всі ці численні, але не вичерпуючі атрибути повоєнного експресіоністичного театру, що висловлює «суб'єктивні вигадування розірваности свідомости бунтівливої індивідуальности інтеліґента» (Ґвоздєв), невід'ємні від останньої роботи Л. Курбаса «Маклена Ґраса».

А потяг до містики, до потойбічного, до вихолощування реальности — хіба це не характеризує творчу методу останнього спектаклю?

Таким чином, «бойова» зброя Курбаса, його творча метода, виявилася запозиченою з арсеналу буржуазного, у розпаді, мистецтва повоєнної Европи, яке повністю віддзеркалює ідеалістичну філософію і дрібнобуржуазну реакційність.

Якщо соціялістичний реалізм бере людину в усіх її «зв'язках і опосередкуваннях», бере сюжети типові, героїв реальних і життєвих, які у прямуванні створюють картину соціяльно-психологічного буття, в людях і явищах бачить вираження ґрандіозних соціяльних змін, сутність історії, то «експресіоністичний реалізм» Л. Курбаса бажає побачити все це «за» людьми, «за» явищами, у відкиненні реального як безвідносного і пасивного.

Тому Згрожек і Зарембський у «Маклені Ґрасі» кривляться, переграють, гістерично викрикують, так начебто відмовлялися від свого власного «я», від соціяльної суті явищ, роблячи акцент на чомусь «великому», що об'єктивно існує «за» ними. І ніякою динамічністю, ніяким зовнішнім блиском не прикрити збіднілого змісту, знівечених жестів і цілком незрозуміло-звучних павз.

І ось результат. Масовому глядачеві показали песимістичну драму індивідуалізму, дрібнобуржуазну психологічну драму, позбавлену нових і сильних характерів, показали прийомами занепадницького експресіонізму.

Колективові «Березоля» і його новому керівництву конче треба зрозуміти, що шлях до справжнього мистецтва лежить через театр широких працюючих мас, через тематику великої соціяльної значущости, через боротьбу за стиль соціялістичного реалізму і проти естетства і формалізму, у боротьбі за опанування пролетарського світогляду.

Тільки тоді зуміє театр і його драматург побачити і передати засобами мистецтва справжню суть революційної боротьби пролетаріяту капіталістичних країн.

О. Борщагівський

«Театр і драматургия», No. 9. — Москва, 1933, стор. 35-36. Переклад з російської. Подається скорочено.

ПРОТИ «КУРБАСІВЩИНИ» В ТЕАТРІ

1

Хто такий Курбас, що таке «курбасівщина» в українському театрі?

Українська буржуазно-націоналістична театральна історіографія твердила, що Курбас, «Березіль» і його попередник «Молодий театр» були проводирями Жовтня на українській радянській сцені. Курбас, «Молодий театр» і «Березіль» є основоположниками революційного, радянського театру, — беззастережно заявляли буржуазні націоналістичні театрознавці. За останні роки до цієї характеристики почали домішуватися, правда, ще й інші окреслення, що вказували на естетизм і формалізм «Березоля» і Курбаса. Формалізм — це той найбільший гріх, у якому могли «обвинуватити» Курбаса і «Березіль» буржуазно-націоналістичні театрознавці! Іншої кваліфікації, іншої соціяльно-політичної оцінки вони, очевидно, і не могли дати Курбасові.

Українська марксистська критика, українське марксистське театрознавство тільки недавно почали підносити голос проти буржуазного театрознавства, зокрема пробуючи інакше визначити Курбаса і курбасівщину. Але на цю марксистську критику не звертали належну увагу, її заглушували націоналістичні театрознавці, тому що буржуазно-фашистська зграя мала на театральному фронті, як і на інших фронтах національно-культурного будівництва в

Україні, широку підтримку і безпосередню оборону — від людей, які або затратили більшовицьку пильність і партійну непримиримість, або спеціяльно поставлених клясовим ворогом, щоб вести їх підлу роботу.

Видимо націоналістичні «настанови» Скрипника також зіграли немалу ролю в так пізньому розкритті Курбаса. (...)

Історичну постанову відновленого керівництва Наркомосу (тепер очолює Наркомос В. П. Затонський; його заступником назначено А. А. Хвилю) про усунення Курбаса з праці в театрі «Березіль» зустріли з найбільшим задоволенням не лише березільці, які особливо відчували на собі всю «принадність» його «керівництва», але і театральні працівники інших театрів і всієї пролетарської громадськости України. Увесь радянський культурний фронт відчував, у який по-правді безвихідний, політичний і мистецький тупик завів оцей «злий геній»[1] один із видатніших українських театрів.

Тут характеристичний виступ талановитої артистки «Березоля» Н. М. Ужвій. На одному відповідальному зібранні вона заявила, що «актори театру не відчували під керівництвом Курбаса найосновнішого, найдорожчого для мистця — не відчували творчої радости».

А все таки дехто ще не до кінця з'ясував собі значення постанови Наркомосу про усунення Курбаса. Дехто дотепер далі твердить, що шлях Курбаса — шлях революціонера в театрі, що Курбас, правда, помилявся, але в нього й великі заслуги в будівництві радянського мистецтва.

Цей скрипниківський погляд у відношенні до Курбаса неправильний, тому що він не відповідає історичному і фактичному становищу справ.

Заява Скрипника про те, що Курбас «своїми експериментами значуще просунув уперед віз нашого *українського* (підкреслення моє. — Д. Г.) театрального мистецтва», не повинна нікого збивати, а зокрема нас, працівників *радянського,* а не просто *українського* театру.

Ми не повинні забувати тих антипролетарських і антипартійних «мистецьких» настанов, які давав Курбас упродовж усієї своєї діяльности. Іноді ці настанови подавалися

---

[1] «Злим генієм», який завів театр у політичний і мистецький тупик, назвав Курбаса П. П. Постишев на листопадовому пленумі (1933 р.) ЦК і ЦКК КП(б)У.

в замаскованім виді, були прикриті псевдореволюційною фразеологією. Іноді Курбас, як і інші націоналісти, відчуваючи свою безкарність під опікою Скрипника, нахабствував, розперізувався, і тоді і в практиці («експерименти») і в теоретичних працях — перед нами була відверта вихватка клясового ворога.

У 1918 році Курбас, оцей «аполітичний» діяч мистецтва, що зіграв перший свій спектакль з початку революції на користь «національного фонду», це є в користь контрреволюційної Центральної Ради, сказав, насміхаючися з тих, хто і від мистецтва вимагав політичних переконань: Мабуть, напишу колись про політику або про упадок пасічництва в Україні («Театральний лист»).

У 1923 році цей же Курбас проголосив, що його «Березіль» не будує комуністичну культуру і комуністичний театр. У 1927 році «аполітичний» майстер, про котрого Скрипник говорив, що «Курбас — передусім робітник театру» (Скрипник, «Статті й промови», т. V), цим немов узаконюючи його «аполітичність», — уже заявляв відкрито, що «пролетарська революція і диктатура пролетаріяту переродилася в Україні в націоналістичну великоросійську владу»!

У 1929 році ми почули від Курбаса і таке «аполітичне» твердження:

> «Березіль», як і кожний театр, занадто далеко стоїть від ухилів у партії. Як і всі безпартійні люди, ми не можемо мати до цього прямого відношення, і я особисто не беруся розв'язати для себе остаточно і ясно питання — який у даний момент ухил неправильний, чому лінія партії в даному випадку обов'язкова і правильна.[2]

Хіба це не відкрито-ворожа теорія «надклясовости» працівників мистецтва, теорія, в устах яскраво висловленого представника українського буржуазного націоналізму, що звучить особливо красномовно?

Ви, мовляв, — прибіднювався Курбас, — боретеся за генеральну лінію партії, боретеся з ухилами... Але всі безпартійні люди стоять далеко від ухилів. Подібно до мене, вони також усі не знають, «чому лінія партії обов'язкова і правильна»!

---

[2] Із виступів на Всеукраїнському театральному диспуті, «Радянський театр», ч. 2-3, 1929 р.

Виступивши з такою лицемірною заявою про лінію партії, «безпартійний» Курбас на тому ж диспуті ще зухваліше говорив про комсомол. Згадуючи про постановку в «Березолі» націоналістичної п'єси М. Куліша «Мина Мазайло» і про наклеп, зведений у цій п'єсі на комсомол, Курбас так виправдував і роз'яснював і п'єсу і постановку:

... Комсомол, як ґрандіозна маса нашого суспільства, ще й у великій інерції русифікаторської лінії, у нього багато забобонів, які ця п'єса дуже дотепно пробувала роз'яснити...

Відкрито захищаючи «Народнього Малахія», націоналістично-троцькістську п'єсу того ж Куліша, Курбас, ідучи слідами фашистів Єфремових, Донцових, Коновальців, Шаповалів і Маланюків, радив на цьому диспуті «познайомити пролетаріят України з ідейними традиціями українського культурного розвитку в минулому і... сучасному».

Тому що, — пояснював Курбас, —

Той самий Малахій, що перейшов уже в прислів'я, все таки в наших культурних колах, поміж нашим культактивом став звичайним іменем, став окресленим збірним символом.

Малахій глибоко національний, — доказував далі Курбас, — тому що корені малахіянства «можна відшукати ще й у політиці тих кляс, котрі колись управляли нашою нацією».

Ні марксистська критика, ні пролетарський глядач не піддалися цій провокативній вудочці «безпартійно-аполітичного» «творця» Курбаса. І тоді на адресу цієї критики і цього глядача фашистський підголосок «революціонер» Курбас, їдко зашипів: «Частина критиків дивиться на «Мину Мазайла» з погляду русифікаторської інерції»!

Це було сказане на адресу марксистської критики. А на адресу пролетарського глядача Курбас на дванадцятому році революції уважав можливим безкарно кинути такий лозунґ: «Більшість нами не задоволена, більшість ненавидить нас, і я цим горджуся!».

До цих «теоретичних» стверджень Курбаса, які він висловлював у 1927-29 роках у пресі, можна було б додати велику кількість його висловлювань на лекціях, у студіях, на засіданнях режисерських штабів і т. п.

Яркішою ілюстрацією, одначе, служить продукція Курбаса в театрі «Березіль», його творча практика.

У нас немає змоги подрібно зупинятися тут на характеристиці всіх тих п'єс, які так чи інакше віддзеркалювали «теоретичні» настанови Курбаса.

«Яка теорія, така й практика», — відоме нам чітке сталінське визначення. І розглядання драматургічної продукції («Малахій», «Мина Мазайло», «Алло на хвилі», «Чотири Чемберлени», «Шпана», «Заповіт пана Ралка», «Маклена Ґраса») показує завзятість і послідовність «лінії» Курбаса, як тонко й хитро здійснював він на практиці свої теоретичні настанови.

Якщо до театру й попадали окремі п'єси пролетарських драматургів («Диктатура» і «Кадри» Микитенка, «Невідомі солдати» і «Містечко Ладеню» — Первомайського), то Курбас ставив їх у такій інтерпретації, яка по-всякому вихолощувала соціяльну суть цих п'єс.

Курбасова постановка «Диктатури» І. Микитенка особливо характеристична й показова. Ось що, наприклад, писав А. Хвиля про постановку «Диктатури» в «Березолі».

> Цю бойову п'єсу написано на тему клясової боротьби на селі. Що ж зробив із п'єси Курбас? У найдраматичніших місцях п'єси він заставив героїв співати! Та ще як мерзенно співати! Що робить Курбас із куркулем у «Диктатурі»? Як він його показує? Грі куркуля він надає такий стиль, що перед нами не живий куркуль, запеклий ворог соціялізму, який душив, розривав на куски, стріляв у кращих синів пролетаріяту, а якийсь то старовинний грецький філософ, який лежить на пляжі біля моря і обдумує життя-буття людей узагалі.[3]

У 1918 році, як нам уже відомо, Курбас виступав проти реалізму, проповідував символізм, містицизм.

Проминає десятиліття переможної ходи Жовтневої революції. І в числі 3-му журналу «Вапліте» за 1927 рік читаємо наступне відкриття «революціонера від театру» Курбаса:

> У наш перехідний час нема й не може бути стилю, на якому ми могли б стабілізуватися. Наш стиль — це динаміка завершення своєї повноти, так само, як шукає цього наше життя в економіці та в політиці. На Україні не можливо й шкідливо говорити про реалізм.

У дні, коли писалися ці слова, пролетарські діячі мис-

---

[3] А. Хвиля, *Лицар малахіянського образу.* — «Комуніст», жовтень 1933 р.

тецтва і союз пролетарських письменників ВУСПП[4] уже боролися за пролетарький реалізм, протиставляючи його буржуазним і дрібнобуржуазним футуризмові, лефівщині, літфронтівству, а надто, буржуазно-націоналістичному романтизмові, віщуном якого був фашистський ВАПЛІТЕ.

Щоб зробити переконливішою свою боротьбу проти шукання стилю нашої епохи, нашої кляси, Курбас доповнив свою тезу про шкідливість розважань про реалізм ось яким відкрито-націоналістичним ствердженням:

> Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріят шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневільних часів.

Чим оця єфремівсько-донцівська фашистська концепція в ділянці «чистого мистецтва» відрізняється від загальнополітичних фашистських концепцій, спрямованих на відірвання України від Радянського Союзу, що обмовляють пролетаріят?

Відчуваючи свою повну безкарність у висліді наркомосівської підтримки (при Скрипникові сектором мистецтва завідував петлюрівець-фашист Христовий, управлінням науки — контрреволюціонер Озерський), — купаючися у фіміямі виключно дружньої апологетичної (Шевченко, Токар, Туркельтауб і ін.) і буржуазно-націоналістичної (Рулін, Хмурий, Буревій) критики, — Курбас у 1929 році дійшов до меж нахабности. Він не посоромився прирівняти пролетарського глядача з негром, людоїдом, який уперше попав між цивілізованих людей:

Курбас писав, обурюючись тим, що цей глядач не сприймає їдких націоналістичних курбасівських вольтів:

> В інших театрах досить йому побачити на сцені у відповідний момент червоноармійця, червоний прапор чи почути у фіналі «Інтернаціонал» (в кращому випадку, у гіршому «Любов Ярову»), щоб оплесками розрядився мистецький акт...[5]

Роздратований націоналіст-фашист рвав і кидав усілякі громи на адресу червоноармійця, червоного прапора і «Інтернаціоналу» на нашій радянській сцені.

«Тут, — спливав жовчю Курбас, — виникає найбільша небезпека і прокляття всього мистецтва нашого часу...».

---

[4] ВУСПП — Всеукраїнський союз пролетарських письменників.

[5] *На дискусійний стіл.* — «Радянський театр», ч. 4-5, 1929 р.

Усе радянське мистецтво, за винятком «Березоля», Курбас визначав як «марні хвастощі, свого роду духовне п'янство». «Хмелем похмеляємося».

Чи треба щонебудь додати ще для характеристики цього «перш за все театрального працівника», щоб показати його профіль? Думаю, що більше нема в цьому потреби. Хоч фактів можна було б навести втроє більше.

2

До цього часу ми говорили про працю Курбаса в «Березолі» і почасти в «Молодому театрі». Одначе його настанови пропаґувалися не лише тут, але й у значній кількості театрів, ТРАМів і ТЮГів, вищих музичних і театральних навчальних заведень і студій. Курбасівці розносили настанови свого «метра» по всій Радянській Україні, затруювали ними молодняк, «виховували» в їхньому дусі ціле театральне покоління.

Цілком недавно нам довелося познайомитися з «працями» професора Ігнатовича, режисера і актора «Березоля», та одного із соратників Курбаса, що спочатку працював у Київському, а згодом Харківському музично-театральному інституті. Цей, дозвольте сказати, професор, насаджав дуже цікаву «систему актора» за Курбасом.

Сам Курбас ніде й ніколи своєї «системи» як такої не проголошував, одначе «система Курбаса» існувала. Її пропаґували соратники Курбаса типу «професора» Ігнатовича.

Поміж багатьма «методами» професора Ігнатовича особливо примітний так званий «абстрагований період». Цей «абстрагований період» навчання зводився до того, що студентам — робітникам і колгоспникам, майбутнім акторам радянського театру — рекомендувалося при вивченні ролі:

1. Уникати використання життєвого досвіду.
2. Відривати в процесі навчання слово від жеста.
3. Відривати звучання слова від його змісту.
4. Відривати емоції від думки, відчування від думання.
5. Розглядати об'єктивність емоції з її біологічного боку.
6. Абстрагуватися від сюжету.
7. Розглядати сюжет тільки як трамплін.
8. Розглядати супрематизм як спосіб самовиховання.
9. Перетворюватися в тигра або шакала для «оголеного виявлення» простіших емоцій.
10. Допускати існування абстрактних емоцій, не пов'язаних і не випливаючих з конкретного соціяльного буття.

11. Абстрагуватися від образу і характеру конкретної особи.
12. Розглядати рух виключно як проєкцію емоції.

Таку «систему» калічення пролетарської театральної молоді викладав «за Курбасом» Ігнатович.

Молодий викладач березілець Черкашин давав таку «марксистську» настанову до своєї «програми звучання слова»:

> Лише оволодівши та змінивши на новому ґрунті всю попередню культуру, не лише дігнавши, але й перегнавши капіталістичну техніку, можливо побудувати нову соціялістичну культуру...

Не перегнавши капіталістичної техніки, соціялістичної культури не побудувати, — такий був висновок із програми Черкашина.

Ще цікавіші «настанови» професора Куніна, також викладача «системи культури звучання слова». Цей професор пропонував студентам розділяти звуки на «матеріяльні» і «нематеріяльні», творити образ речі-особи «загалом», і відкрито заявляв: «Не шукайте в моїй програмі ідеології, шукайте в ній мистецтво».[6]

У висліді таких «форм і методів» навчання з Харківського музичного театрального інституту в 1932/33 навчальному році «відсіялося» 275 учнів із загальної кількости в 350-370 осіб.

Між тими «відсіяними» студентами було 125 робітників!

Були в цьому інституті ще й інші настанови. Із програми історії української літератури «випадали», наприклад, такі організації, як ВАПЛІТЕ, Літярмарок, ПРОЛІТФРОНТ та інші яскраво виражені націоналістичні угруповання.

Хвильовий відривав українську радянську культуру від російської радянської культури. З цих міркувань Курбас демонстративно не ставив п'єс російських драматургів. За 11 років існування «Березіль» поставив лише *одну* п'єсу російського драматурга («Бронепоїзд» Іванова).

Курбасівщина проявлялася не тільки в Харківському музично-театральному інституті; вона діяла і в ряді інших мистецьких навчальних закладів і в низці театрів. Зокрема,

---

[6] Постановою Наркомосу УСРР «професори» Кунін і Ігнатович звільнені від педагогічної праці і позбавлені цього звання.

тиск української націоналістичної контрреволюції спостерігався і на таких далеких від безпосереднього впливу Курбаса театрах, як театр імени Франка в Києві (постановка в 1928/29 році п'єси Винниченка «Над»; одна з останніх робіт театру — сезон 1933/34 року з «інтермедією» націоналіста-контрреволюціонера О. Вишні «Вечір українських водевілів»). У китайському Театрі юного глядача ставили в націоналістичному трактуванні п'єсу Тобілевича «Сава Чалий», у харківському ТЮГ під керівництвом Ігнатовича, — п'єсу «Проба», з наклепами на революцію.

У низці театрів Донбасу до останнього часу йшли в націоналістичному трактуванні п'єси «романтично» освітлюючі та ідеалізуючі козацьких старшин, гетьманів і «отаманів» («Богдан Хмельницький» і «Маруся Богуславка» Старицького, «Степовий гість» Грінченка й ін.). На Київщині «користувалися успіхом» «Гетьман Дорошенко» і «Розбійник Кармелюк», націоналістичні п'єси письменниці, члена СВУ, Старицької-Черняхівської.

Певна річ, курбасівщина як вияв української націоналістичної контрреволюції не могла б мати місце, якщо не була б у нас притуплена більшовицька пильність. Не будь цього, ми не мали б і націоналістичного ухилу, що його очолював Скрипник і тих скрипниківських настанов, що відкривали широку можливість усім замаскованим і відкритим ворогам, усій зграї провокаторів і шпигунів проводити свою шкідницьку роботу.

Прикриваючися лицемірними революційними фразами, паплюжачи «безграмотність», і «провінціялізм», обзиваючи режисерів і акторів українського і російського театрів «бездарностями», Курбас проявив себе типовим дворушником і зрадником у всій своїй мистецькій і суспільно-політичній діяльності.

Ні на одній дискусії, ні на одній нараді рядові березільці не сміли виступати, — виступав завжди сам Курбас; він розписувався за всіх і за все. Березільці були присутніми лише для того, щоб створювати на цих нарадах і дискусіях атмосферу ущипливих реплік, презирливого улюлюкання на адресу тих, хто намагався виступати проти Курбаса. Коли будь-хто із березільців насмілювався взяти слово і критикувати «Березіль» або Курбаса, сміливця нещадно цькували, виживали з театру, приклеювали йому всякі ярлики.

Першу спробу відкритої вихватки української національ-

лістичної контрреволюції зробили Шумський і Хвильовий на літературному фронті в 1925/26 році.

Центральний Комітет КП(б)У під керівництвом генерального секретаря т. Л. М. Кагановича розкрив цю спробу і безпощадно її розгромив. КП(б)У під керівництвом ЦК ВКП(б) проявила, — як про це говорили тт. Косіор, Любченко та інші товариші на листопадовому пленумі (1933 р.), — потрібну більшовицьку чуйність і пильність. Починаючи з цього моменту, бачимо, як ВАПЛІТЕ міняє свою тактику й методи, вдається до інших способів, щоб обманути і приспати цю більшовицьку чуйність і пильність.

Згадаємо мерзотний лист до ЦК партії одного з вожаків ВАПЛІТЕ — Хвильового.

Згадаємо дворушничний маневр ВАПЛІТЕ з «виключенням» із своєї організації Хвильового і двох фашистів — «писаків» Досвітнього і Ялового.

Знаємо, що вожаки і засновники ВАПЛІТЕ, прикриваючись ширмою літературної організації, у дійсності вели відкриту шкідницьку контрреволюційну роботу, виконуючи завдання та директиви польських маґнатів і німецьких баронів. Ми знаємо, що ВАПЛІТЕ організував «Літературний ярмарок», по суті не змінивши ні на йоту своїх контрреволюційних настанов. Ми знаємо, як цю роботу проводив ПРОЛІТФРОНТ, продовження «Літературного ярмарку». Нам відомо, якою була «тактика» ПРОЛІТФРОНТУ. Пролітфронтівці ходили до заводів та фабрик, немов бажаючи наблизитися до робітників, а насправді для того, щоб обманути їх і, діючи за методою «тихої сапи», вербувати найменше стійкі елементи молоді для здійснення своїх контрреволюційних плянів.

3

Щоб правильно оцінити становище, що створилося на українському літературно-мистецькому фронті, становище, при якому впродовж ряду літ могли безкарно діяти шумськісти-хвильовісти і Курбас із прибічниками, конечно треба, хоча б і коротко, зупинитися на висловлюваннях М. А. Скрипника.

Тов. Постишев ще на червневому (1933) пленумі ЦК КП(б)У з достатньою повнотою викрив усю суму антипартійних висловлювань Скрипника, як і всю його діяльність. З цього моменту по суті і починається серйозна критика всіх націоналістичних ухилів у КП(б)У, яку очолював Скрипник.

Листопадовий пленум ЦК і ЦКК КП(б)У у промовах і доповідях ряду відвічальних товаришів і особливо в багатій, змістовній і картаючій промові т. Постишева ще яскравіше викрив і показав трудівникам Радянської України і всього Радянського Союзу мерзотну, продажну ролю дворушників і провокаторів, українських націоналістів, контрреволюціонерів Шумських, Озерських, Річицьких, Ялових, Досвітніх, Пилипенків, Вишнів та інших. Тих, які діяли за завданнями інтервенціоністських штабів світового фашизму, які проводили свою каїнову роботу з метою здійснити «продаж піль, фабрик і заводів України чужоземному капіталові, продаж працюючих України в кабалу польським маґнатам, німецьким баронам...» (Постишев).

Усе це стало загальновідомим фактом. Ми торкнемося, через це, головним чином висловлювань Скрипника з питань літератури і мистецтва.

Насильна українізація, суперечлива ленінській національній політиці, була одною з головніших метод керівництва колишнього наркома освіти Скрипника.

Перед нами стаття в п'ятому томі творів Скрипника. Ця стаття — бесіда з делеґацією Музичної капелі робітників заводу ім. Марті в Миколаєві (1929 р.), присвячена українськім народнім інструментам. Кінчається стаття фразою, набраною курсивом:

> ... Треба, щоб їх (заводу ім. Марті. — Д. Г.) оркестра заговорила українською мовою, як голосом, так і інструментом...

Настанова, як бачимо, достатньо промовиста: «українізувати» не тільки голоси учасників робітничої оркестри, але і самі інструменти!

Ще раніше, в лютому 1928 року, у привітальному слові 2-му з'їздові буржуазно-націоналістичного Музичного товариства ім. Леонтовича Скрипник так визначив розвиток радянської української музики:

> Українська музика засновується на старій музичній творчості українського народу, на нашій пісні, на нашій думі; хорова музика наслідує старі музичні традиції українського народу і є природною, властивою нашому народові музичною формою. У цій ділянці ми маємо найбільші досягнення.

Скрипник розглядає український народ «узагальнено»,

без усякого поділу його на соціяльні прошарування, повторюючи тим самим знамениту «теорію» про безбуржуазність української нації. Звичайно, маючи такі настанови, кожний націоналіст, і таємний і явний, міг діяти на фронті мистецтва цілковито безкарно.

Аналогічні «настанови» Скрипника в наявності ще в інших його висловлюваннях. На всеукраїнськім театральнім диспуті в 1929 р. Скрипник повчав:

> ... Я гадаю, за річ цілком можливу, щоб наші письменники, театр, опера, музика використали стару романтику козацьких часів. Цього старого ми не зрікаємося — це наше минуле. Залізняк і Ґонта — це наші герої, наші попередники. Ми хочемо все взяти, але беремо як пролетарі.

Очевидно, «беремо як пролетарі» сказано тут «про людське око». Тому легко представити, що може трапитися на фронті мистецтва, коли нарком освіти дає директиву про те, що Ґонта і Залізняк є «нашими попередниками», що стара романтика козацьких часів — «наше минуле», а музика «наслідує старі традиції українського народу»! Через ці настанови і родилися «Кармелюки», «Самійли Кішки», в опері — «Тараси Трясили», і «Кармелюки» в кіно.

Українська контрреволюція додавала всі зусилля на те, щоб максимально використати ці «настанови» Скрипника, розповсюджувати «стару романтику козацьких часів» між молоддю та плекати в ній не ідеї пролетарського інтернаціоналізму, а дух отаманщини.

Цікава характеристика, яку давав Курбасові нарком освіти Скрипник:

> Тов. Курбас після революції відіграв величезну ролю в історії нашого українського театру. Перехід нашого театру до нових конструктивних форм — крок наперед від старого театрального канону. У цьому велика революційна роля т. Курбаса... Тов. Курбас — передусім робітник театру.

Ця «характеристика» замазувала політичну ролю Курбаса, замазувала його дворушництво, затушовувала контрреволюційність його «мистецьких» позицій. Скрипник, проте, не задовольнявся тільки наведеною характеристикою, що виставляла Курбаса революціонером у театрі.

Із виступу т. Любченка на листопадовому пленумі ЦК і

ЦКК КП(б)У ми довідалися, що Скрипник ставив у Політбюро питання, щоб прийняти Курбаса в члени партії. Коли ж Політбюро йому в цьому відмовило, тоді Скрипник навіть не потрудився повідомити Курбаса про відмову.

У своїй доповіді на всеукраїнському диспуті в 1929 році Скрипник порушив і питання про напрями і соціяльні шляхи наших театрів. Але заторкнувши його, він цілком змазав принципову боротьбу, що проходила тоді між марксистською критикою і буржуазно-націоналістичними «теоретиками», які скривали також під маскою формалізму, як і Курбас, свої справжні наміри.

Скрипник говорив:

> Я не буду упрощувати справи і відшукувати безпосередню клясову базу під кожним цим театральним напрямом.

Головне, першочергове завдання кожного марксиста, дослідника, мистецтвознавця — розкрити клясове підґрунтя того чи того театрального напряму, — нарком освіти Скрипник називав «упрощенням справи», тим самим давав виграшний козир, сильнішу зброю в руки клясового ворога.

Із благословення Скрипника і в літературі, і в кіно, і в музиці, і на образотворчому фронті, і в театрі націоналістичні елементи підіймали голову, ставали зухвалими і безкарно робили своє контрреволюційне і шпигунське діло, іноді маскуючися в тоґу формалізму, замітаючи сліди «шуканнями» у сфері «чистого», «високого мистецтва».

Згадувана «настанова» Скрипника дезорієнтувала не тільки теоретично слабко озброєних режисерів, акторів, музиків і малярів, але і значні кадри істориків і теоретиків театру.

Фашистські аґенти на мистецькому фронті (Федуїшин, Качанюк, Річицький, Врона і Христовий спільно з націоналістами Хмурим, Буревієм, Руліном і Кисілем, разом із Кутєповим, Сліпко-Москальцовим, Верхацьким, Ігнатовичем і Куніном), заповняли сторінки газет, журналів і книжок, читали лекції і керували мистецькими навчальними інститутами, — з усіх сил використовували цю настанову наркома як бойовий лозунґ проти марксистської теоретичної думки, проти єдиного фронту пролетарського мистецтва.

В окремих працівників театру в історії з Курбасом існувало (і ще й далі існує) уявлення, що Курбас «постраждав невинно, що його піднесли майже на недосяжну височину, нагородили званням народнього артиста, а потім узяли й скинули».

Звичайно, ми повинні дати рішучу відсіч подібним толкам. Усі ці розмови виходять з того ж арсеналу провокації, яким клясовий ворог постійно орудував проти радянської української культури, проти більшовицької українізації, що її неухильно й твердо проводить компартія.

Курбасові, справді, були дані всі можливості для праці в радянському театрі. Радянська влада і комуністична партія довіряли йому, поки не викрили його дворушницьких маневрів. Тут буде до речі згадати «тактику» цього фашиста в театрі. Коли його критикували, викривали його недоліки в праці, вказували на неправильну лінію, він заявляв: «Що ж, я поставлений у такі умови, що наді мною стоїть член партії — директор. Я тільки завідуючий мистецькою частиною, я мистецький керівник і я завжди повинен погоджувати свою працю, свої настанови з людиною, яка нічого не розуміє в мистецтві. У мене зв'язано руки й ноги».

У висліді цих лицемірних заяв Курбас добився до того, що став єдиноначальником у театрі. Він з'єднав у своїй особі і директора і мистецького керівника. Як же він виправдав високе довір'я партії та уряду?

Достатньо зупинитися хоч би на останньому факті — на постановці в сезоні 1933/34 року п'єси «Маклена Ґраса» Куліша. Коли цей приклад і не найбільш характеристичний, то в усякому випадку він наглядно свідчить про те, що в особі Курбаса ми мали шкідника, який об'єднався з контрреволюціонерами і працював за їхніми вказівками. Театральні працівники знають, як треба назвати «систему», при якій у великому театрі республіканського значення, що завідує 80-100 висококваліфікованими акторами, сімома або вісьмома режисерами, що має можливість готовити п'єси двома, а в окремих випадках і трьома складами (як це й відбувається тепер при відновленому керівництві), готовили тільки о д н у п'єсу з в і с ь м о м а діючими особами впродовж восьми місяців! Для кожного директора, режисера й актора ясно, що в даному випадку ми мали поряд із націоналістичною контрреволюційною діяльністю і економічний саботаж.

Листопадовий пленум розкрив очі трудівникам не тільки Радянської України але й усього Радянського Союзу на справжню ролю української націоналістичної контрреволюції, що единим фронтом із світовими інтервенціоністами пробували спровокувати війну й відірвати УСРР від Радянського Союзу. Засоби, які застосувала партія, захистили працівників, які переможно будують соціялізм, від чергової спроби української контрреволюції запродати їх у кабалу польським маґнатам і німецьким баронам.

У 1931-32 рр. Україна, в наслідок притуплення більшовицької чуйности і шкідливих підступів провокаторів і шпигунів, виявилася у значному прориві в ділянці національно-культурного будівництва.

Своєчасна допомога ЦК ВКП(б), підсилення української партійної організації, приїзд для праці на Україну соратника т. Сталіна П. П. Постишева різко змінили це становище.

За минулий 1933 рік до XII з'їзду КП(б)У і XVII з'їзду ВКП(б) Українська радянська республіка під керівництвом комуністичної партії вийшла впродовж того часу із прориву. Покращав стан у сільському господарстві, досягнуті колосальні успіхи в ділянці індустріялізації, виправлені помилки в національному культурному будівництві.

Нове керівництво Наркомосу добилося значних успіхів у культурному будівництві, частинно і в театрі. Створено театр російської драми в Харкові, закінчується будівництво державного Краснозаводського театру, організована Всеукраїнська картинна ґалерія, приступлено до будови 150 кінотеатрів по селах України і ін., і ін. Постанови ЦК КП(б)У і ЦК ЛКСМУ дали тверду настанову українським ТЮГам. Скликання конференції з питання про іграшки, організація громадського значення і конкретні заходи для створення дитячої пісні, відкриття дитячого кінотеатру в Харкові, організація Всеукраїнської олімпіяди самодіяльного мистецтва і т. д., замовлення драматургам низки постановок, — перші висліди діяльности нового керівництва Наркомосу.

Нове керівництво Наркомосу усунуло Курбаса. Партія і вся радянська пролетарська громадськість помагали «Березолеві» перебороти курбасівщину та вийти на правильний шлях радянського театру.

Одначе, останки курбасівщини — і у виді відкритих націоналістичних стремлінь і у формі замаскованих буцімто «мистецьких принципів» — ще й тепер трапляються на

загальному фронті мистецтва і в ряді театрально-шкільних установ.

Адже і «історик» українського театру Кисіль, якого книжкою користувалися наші вузи (в передмові до книжки Кисіль відкрито дякує «академікові»-фашистові, членові СВУ Єфремову за допомогу, вказівки і літературу), і критик Шевченко, що був одним із трубадурів «Березоля» і Курбаса, — все ще не розкриті як слід, не розкритиковані.

Потрібно говорити і про «теорії» Мамонтова, і про досить відомого Руліна, чиї явно-єфремівські праці особливо шкідливі. Належить згадати і про нацдемівця Хмурого, Курбасового «зброєносця», який в одах, присвячених артистові Гірнякові (також розшифрованому фашистському шпигунові) оспівав «Народнього Малахія» як шедевр українського мистецтва. Треба сказати і про українського націоналіста Буревія, який у багатьох статтях і в книжці, що вийшла у видавництві «Рух», яким керують контрреволюціонери і яке спеціяльно друкує продукцію ваплітян до ювілею артиста Бучми, — зводив наклепи на ввесь радянський театр, на самого Бучму та доказував «революційне реформаторство» Курбаса.

Під гучною назвою «Діялектика в театрі» друкував свої статті «черговий геній» «Березоля», його актор М. Верхацький. Він був режисером у Харківському ТЮГ, саме тоді, коли мистецьким керівником у ньому був професор Ігнатович.

Читаючи курс своєї «діялектики» працівникам ТЮГ, Верхацький розглядав, між іншим, науку Маркса — Енґельса — Леніна — Сталіна лише як визначену «філософську концепцію». Більшого, ніж «філософська концепція», за наукою Маркса — Енґельса — Леніна Верхацький не признавав.

У конкретних вказівках театрові Верхацький остерігав:

> Плянуючи театр як політичну організацію, ми не можемо допускати в театрі тільки такі спектаклі, які б своїм спрямованням допомагали лише окресленій групі людей: пролетаріятові, якійсь то верхівці, якомусь то добірному ядрові на даному історичному етапі...

Очевидно, якщо наука Маркса — Енґельса — Леніна — Сталіна для Верхацького лише «концепція», то і пролетаріят не більше, ніж «окреслена група людей», «якась то верхівка»! Театр, «як політична організація», за Верхаць-

ким, не може допускати спектаклі, які б своїм спрямуванням помагали «лише» цій групі!

За Верхацьким, радянський театр як політична організація повинен допомагати не лише пролетаріятові, але й буржуазним групам, зокрема, очевидно, націоналістам-контрреволюціонерам, яких так запопадливо обслуговував «Березіль» під керівництвом Курбаса і при «найближчій співучасті» Верхацького.

Ніяк обійти мовчанкою помилок в оцінці Курбаса та інших теоретиків-театрознавців, зокрема К. Кравченка і Х. Токаря (обидва — члени партії).

Некритичне захоплення Кравченка Курбасом, надмірне вихваляння досягнень Курбаса та замазування його шкідливих політичних позицій Токарем безсумнівно принесли немало шкоди марксистському театрознавству в боротьбі з курбасівщиною.

Нашим завданням є безпощадна боротьба з останками буржуазно-націоналістичної та формалістичної критики і сприяння дальшому розвиткові справжнього марксистського театрознавства.

Харків. *Д. Грудина*

«Театр и драматургия», No. 6. — Москва, 1934, стор. 30, 32-36. Переклад з російської. Подається скорочено.

АКАДЕМІЯ НАУК УРСР ПРО ЛЕСЯ КУРБАСА
1959

Художній керівник «Березоля» після переїзду театру до Харкова зближується з літературним угрупованням ВАПЛІТЕ, з драматургом М. Кулішем (який очолював це угруповання, позначене націоналістичною ідеологією). Гасло Хвильового — «геть від Москви» і орієнтація на «психологічну Европу» знайшли своє відбиття і в галузі театральної культури. Вони проявилися найяскравіше в діяльності такого театру, як «Березіль», в репертуарній політиці його керівництва, в методологічних основах режисури і в розумінні акторського мистецтва.

Згодом, після здійснення постановок п'єс М. Куліша «Народній Малахій» (1928) і «Мина Мазайло» (1929), після обстоювання своїх хибних позицій на сторінках преси і з трибуни театральних диспутів Л. Курбас сам визнав свої

помилки.[1] Ці помилки засудив і колектив «Березоля», який у своїй резолюції писав:

«Березіль» разом із пролетаріятом під проводом Комуністичної партії провів значну роботу щодо розгромлення реакційного націоналістичного фронту театру і заклав міцний фундамент під український революційний театр.

Пролетаріят переходить безпосередньо до творення мистецької продукції та до безпосереднього керівництва усім культурним фронтом. В той час буржуазія міста, куркуль на селі, що активізувалися на основі непу, чинять опір і намагаються впливати на всі творчі процеси культурного фронту і на театр зокрема. Це намагання йшло шляхом просування буржуазних смаків та використання театру як засобу боротьби проти диктатури пролетаріяту.

У цьому складному процесі театр «Березіль» не зумів рішуче протиставити себе деяким ворожим впливам та остаточно і цілком включитись у загальне річище всього пролетарського культурно-мистецького руху. Особливо яскравим виявом цих ворожих впливів стало ідейне та духовне споріднення театру «Березіль» з літературним угрупованням ВАПЛІТЕ, засудженим від партії та пролетарської громадськости, що його засуджує і колектив театру «Березіль», розцінюючи його як організацію, що була за рупор дрібнобуржуазної націоналістичної ідеології, яка скотилась до фашизму. Це ідейне та духовне споріднення виявилось у просуванні із свого кону продукції ВАПЛІТЕ та захисту її у ворожому пролетаріятові неленінському тлумаченні театром національного питання, що стало виявом націоналістичного збочення проти партії в ділянці театру. Цю свою помилку колектив «Березоля» засуджує, усвідомлюючи, що всяка творча праця мистця — учасника клясової боротьби пролетаріяту, мистця-громадянина — мусить бути нерозривно зв'язаною з політикою партії. Неусвідомлення цього основного привело театр «Березіль» до цілого ряду помилок, що логічно із нього випливали та визначали помилкову лінію «Березоля». Це призводило до того, що театр, почуваючи необхідність творчої активної участи в будуванні пролетарської культури, — хоч і прийшов в останній час (останні два сезони) до актуальної тематики реконструктивного періоду, — не зміг, одначе, остаточно і до кінця включитись

[1] Див. журн. «Радянський театр», ч. 5-6, Харків, 1931, стор. 81-83.

та влитись у загальне широке річище всього творчого руху».[2]

І справді, не можна заперечувати того, що керівництво «Березоля» вибирало для постановки п'єси з актуальної тематики. Після постановки п'єси «Мина Мазайло» (квітень 1929 р.), розкритикованої в партійно-радянській і спеціяльній театральній пресі, «Березіль» показує такі прем'єри: «Диктатура» І. Микитенка (1930, постановник Л. Курбас, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус), «97» М. Куліша 1930, постановник Л. Дубовик, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус), «Невідомі солдати» Л. Первомайського (1931, постановник В. Скляренко, художники Д. Власюк і Є. Товбін, композитор П. Козицький), «Кадри» І. Микитенка (1931, постановник Л. Дубовик, художники Д. Власюк і Є. Товбін), а також три злободенні постановки, текст яких був колективною творчістю самих їх учасників —«Товариш женщина» (постановники В. Чистякова і О. Іщенко, художники Д. Власюк і Є. Товбін), приурочена до свята 8 березня, «Чотири Чемберлени» (постановник Б. Балабан, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус) — ревю на тогочасні міжнародні теми, «Народження велетня» (постановник Л. Курбас, художники Д. Власюк, Є. Товбін, В. Меллер), присвячена пуску на той час саме закінченого будівництвом Харківського тракторного заводу.

Однак ні сама тематика, ні окремі кращі твори радянських драматургів, що з успіхом ішли в багатьох інших театрах (наприклад, «Диктатура»), ще не ґарантували докорінної перебудови тодішнього художнього керівництва «Березоля». Все залежало від ідейно-мистецьких позицій і настанов, з яких виходив той або інший режисер-постановник театру в розв'язанні своїх творчих завдань. З цього погляду яскравим прикладом може служити, зокрема, робота режисера Л. Курбаса над постановкою «Диктатури».

Хоч у спектаклі «Диктатура» на березільській сцені були зайняті кращі акторські сили, такі, як А. Бучма (Дудар), М. Крушельницький (Малоштан), Н. Ужвій (Небаба), В. Чистякова (Параня), Д. Мілютенко (Півень), О. Хвиля (Гусак) та ін., вони, виявивши в грі різку суперечність між реалістичною природою свого сценічного таланту і умовно-театральним, формалістичним режисерським задумом,

---

[2] Журн. «Радянський театр», ч. 5-6, 1931, стор. 81.

опинилися на роздоріжжі. Широкі кола радянських глядачів не сприймали березільського спектаклю «Диктатура». Партійна преса дала йому відповідну оцінку, хоч деякі театральні критики й силкувалися затушувати загальний громадський осуд надмірно галасливим вихвалянням «перемоги» режисера Л. Курбаса в цій постановці, яку (перемогу) він нібито одержав у «боротьбі» з автором п'єси І. Микитенком. (...)

За перші десять років існування «Березоля» «Бронепоїзд 14-69» був єдиним твором братньої російської драматургії в його репертуарі. В іґноруванні драматургії братнього російського народу проявлялася ворожа радянській репертуарній політиці націоналістична лінія керівництва театру «Березіль» у доборі п'єс. (...)

Керівництво театру «Березіль» в 1930-1933 pp., як і в попередні періоди, продовжувало свою хибну діяльність, хоч на словах і в заявах у пресі визнавало критику з боку радянської громадськости, засуджувало свої помилки. Цю свою тактику воно продовжувало й після квітневої постанови Центрального Комітету партії, в умовах нового піднесення по всьому фронту радянського мистецтва і особливо в галузі драматургії й театру.

5 жовтня 1933 р. Народній комісаріят освіти УРСР ухвалив постанову, в якій відзначалось, що театр «Березіль», не зважаючи на всі можливості, не спромігся зайняти відповідне місце у створенні українського радянського мистецтва, тому що Л. Курбас збивав його на позиції українського націоналізму, іґнорував соціялістичне будівництво, будівництво української радянської культури, нерідко показував радянську дійсність карикатурно, вдавався в постановках до ходульности, схематичности, формалізму, в наслідок чого переважна більшість вистав не могла бути сприйнята широкими пролетарськими масами.

Цією постановою Курбаса було знято з посади художнього керівника і директора театру «Березіль».

Із кн.: «Український драматичний театр». Том другий. Радянський період. — Київ, Академія наук УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії, 1959, стор. 227-231.

РОЗДІЛ V

УВ'ЯЗНЕННЯ І СМЕРТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

ОСТАННІ ДНІ ЛЕСЯ КУРБАСА НА ВОЛІ

В умовах сучасної України, коли почала частково діяти так звана «гласність» і почали голосніше говорити про Леся Курбаса (і не тільки з нагоди 100-ліття від дня його народження), все ж таки останній період його життя, після його арешту 26 грудня 1933 р. в Москві, лишається найбільшою «білою плямою» в його біографії і мало є підстав допускати, що скоро цей період буде більш роз'яснений. Встановлення точних фактів життя Л. Курбаса в ув'язненні ускладнюється ще двома причинами: 1. постать Л. Курбаса настільки відома на Україні, що навколо його імени в народі творилася сила різних легенд, більш і менш правдоподібних, відносно його долі після арешту (як зразком тут подана згадка Івана Кавалерідзе та лист з України «Як помер Курбас?»); 2. табірне начальство, де був ув'язнений Л. Курбас, не тільки не любило його, але, навпаки, ненавиділо його, бо чаром своєї особистости й поводженням він викликав пошану й авторитет серед майже всіх політв'язнів не залежно від їхньої національности (за винятком хіба що заздрісного російського шовініста, режисера Алєксєєва). Це турбувало табірне начальство і воно старалося, щоб якнайменше вісток про Л. Курбаса виносили ті засуджені, що звільнялися з табору.

Як саме загинув Л. Курбас залишиться назавжди загадкою. Але потрібно відразу зазначити, що подана офіційна дата його смерти 15 жовтня 1942 р. є суцільно фальшивою (як і фабрикація «похоронки» про Л. Курбаса, де вже показано 15 листопада). Існує офіційна радянська тенденція, яку «гласність» ще не спроможна перебороти — визначити дату смерти численних українських діячів, заарештованих і засуджених з початком русифікації на Україні, — часом Другої світової війни. Щоб замаскувати злочини терору Єжовщини і цілої радянської системи, коли найбільше потерпіла інтеліґенція (і не тільки українська), дати смерти знищених заносяться на воєнні часи. Робиться це з однією ціллю — щоб виправдати себе, могло статися. Успіхи партійної пропаґанди в цьому відношенні виявилися очевидними. Нове видання «Театрального довідника Оксфордського університету» в англійській мові подає фальшиву дату смерти Курбаса — 1942 рік.

Насправді факти промовляють про дещо інше. Як відомо, в

квітні 1937 р. ЦК партії проголосив боротьбу з тероризмом. Почалися масові арешти, засудження й розстріли інтелігенції, а пізньої осени розпочалися масові розстріли і в таборах Далекої півночі, включно з Соловками, де тоді перебував Л. Курбас. Серед засуджених був там і український поет Василь Мисик, звільнений 1939 р. Восени 1937 р. він був замкнений у камері, як і всі інші у своїх камерах. За один чи два дні табір повернувся до життя, але Мисик не побачив уже нікого з українських письменників і журналістів, з якими він спілкувався. Зник і Лесь Курбас. В цей час він і загинув, а в який саме антигуманний спосіб він був страчений, це вже не має значення.

До цього розділу додано й статтю Ігоря Совєтова під назвою «Моя сторінка закінчена. Я сходжу зі сцени...» Центром статті є спеціяльне засідання Народнього Комісаріяту Освіти УРСР 5 жовтня 1933 р., коли Курбаса було суджено й знято з посади мистецького керівника «Березоля», дати, що започаткувала останній період його життя. На жаль, сприйняти статтю за достовірний документ епохи не можливо. Виникає питання, якщо бухгальтер театру «Березіль» Михайло Сахаров зберіг теку з записами спеціяльного засідання НКО 5 жовтня 1933 р. в сейфі, то чому б повністю не опублікувати всі ті записи? Чому б не опублікувати повний текст виступів Івана Мар'яненка, Бориса Балабана та Романа Черкашина на захист Л. Курбаса? Чому лише побіжно згадані Мар'яненко й Балабан, а Черкашинові дано висловити якісь туманні уривки? Чому повністю не опубліковано останньої промови Л. Курбаса? Справа в тому, що повна публікація тієї промови, де він дав гостросаркастичну характеристику кожному з тих партійних вислужників, що судили його «ім'ям пролетаріяту», було б сильним ударом по партії і цілій радянській системі. Не згадано ї про демонстративний вихід Л. Курбаса з залі засідання, як тільки головуючий Андрій Хвиля оголосив зняття його з посади мистецького керівника. Як на це можна було дозволити? Л. Курбас був би залишався нескореним перед партією! Не зважаючи на цю недоговореність, Лесь Курбас залишився нескореним не лише на засіданні НКО УРСР 5 жовтня 1933 року, але і впродовж свого останнього періоду життя — в концтаборі Далекої півночі, як митець і як людина.

ІЗ СПОГАДІВ ЙОСИПА ГІРНЯКА

Кілька днів перед виставою «Маклени Ґраси» Курбаса покликали до ЦК партії і привели до кабінету Павла Постишева. Постишев відразу почав наступ:

— Олександре Степановичу! Ви єдиний режисер у нашій країні, здатний створити театр, гідний нашої епохи! Однак

для того, щоб доручити вам таке завдання й створити біля вас найсприятливіші умови — вам треба переглянути й усвідомити ввесь свій пройдений творчий шлях і зректися його; засудити політично-літературну діяльність Миколи Хвильового та ВАПЛІТЕ; те саме зробити з діяльністю М. Скрипника; і — що найважливіше — вам треба «зарядитися» ентузіязмом до нашої історичної епохи, до нашої дійсности. Нарешті, вам треба звернути сугубу увагу на кадри вашого творчого складу.

Ось гляньте, тут на столі лежить товста книга в чорній оправі!

Це свідчення злочинців, які сидять у камерах ДПУ... там чимало згадується й про декого з ваших акторів.

Коли Курбас дійшов до слова, він сказав:

— Павле Петровичу! Я дуже добре пам'ятаю і усвідомлюю своє минуле та свій творчий дорібок. Мені нічого відрікатись від нього та засуджувати його. Я зважуюся заявити вам, що своїм минулим — я горджуся! Я теж мушу заявити, що ні Миколи Хвильового ні ВАПЛІТЕ не можу засуджувати, бо я — однодумець їхньої політично-літературної діяльности. З наркомом освіти Миколою Скрипником я часто сперечався й полемізував на тему політики його установи щодо театру та мистецтва взагалі. Однак після того, що скоїлося... на його могилу — я каменем не кину. Щодо відсутности ентузіязму до нашої дійсности, то, Павле Петровичу, ось уже чотири дні, йдучи до свого театру, я проходжу повз труп жінки, яка померла з голоду... Її ніхто не прибирає. Такі картини не настроюють на ентузіязм. І нарешті, — благонадійність акторів мого театру. Я відповідаю тільки за те — що і як вони діють на сцені. А що вони роблять поза сценою, це мене не цікавить і не обходить. Одначе, про себе я вам скажу: не раз я бурчу!.. Бурчу, — Павле Петровичу!

На цьому й закінчилася розмова.

Зараз після того Курбас запросив нас, виконавців «Маклени Ґраси», до себе на вечерю. Ми розмістилися в невеличкій кімнаті, де жила Курбасова мати і яка служила їдальнею. Курбас сам не сідав за стіл, тільки обслуговував нас. При кінці цієї вечері він сказав нам: «Товариші, перед нами остаточний іспит. За два дні відбудеться перегляд, можливо останньої нашої спільної праці. Мене може не стати між вами. Отож я просив би вас, щоб ви продумали, до чого ми стриміли, яка була наша мета. Щоб ви на мене пізніше не нарікали. Я хотів тільки одного: збудувати ра-

зом з вами театр». То була ніби тайна вечеря. Нараз, ні з сього ні з того, зривається Наталія Ужвій і з рясними сльозами кидається на груди Курбаса: «Цього не може бути... ми без вас ніщо... як може бути театр без Курбаса...».

* * *

22 вересня 1933 р. була запланована остання проба перед «громадським переглядом» прем'єри. Йдучи до театру, на вулиці я зустрів Павла Тичину, який заскочив мене питанням: «Що Лесь Курбас витіває? Чого він сам пнеться в петлю? Таж сьогодні треба зміїним розумом приноровлюватися до обставин». Я не спромігся на відповідь, попрощався та поспішив на пробу.

Перед пробами Лесь Степанович звичайно заходив до акторських кімнат, запитував про настрій, висловлював деякі завваги і т. п. Одне слово — готував нас до «сценічного тривання». Цього разу, коли він зайшов до моєї кімнати, я тут же розповів про свою зустріч з Павлом Григоровичем та про його схвильовану репліку. Курбас нетерпляче відгукнувся: «Не перед Тичиною, а перед історією я відповідаю за свої вчинки!».

Проба тривала цілу ніч. Після прогону всієї вистави, нам запропоновано не роздягатися й чекати на деякі коректи окремих сцен. Курбас цього разу працював напружено й нервово. Багато часу присвятив сцені «На вулиці», де під зливний дощ і громовицю, серед нічних шукачів пригод, малолітня Маклена очікувала покупця на своє тіло. Між іншим, ця сцена була одним із шедеврів його режисерського хисту.

23 вересня, о десятій годині ранку, режисер заявив, що потрібні ще деякі важливі коректи, тому він приневолений відкласти «громадський перегляд» і прем'єру на один день. Акторам він запропонував кілька годин відпочинку, а адміністрації доручив негайно повідомити НКО, що перегляд і тим самим — прем'єра пересуваються на один день.

Коли я вийшов з театру і побачив життя Харкова о десятій годині ранку, я до болю гостро відчув відмінність реального світу від того, що в ньому перебував 16 годин під час проби в театрі. Там, на сцені, під промінням рефлекторів, серед важкого червоного оксамиту та кількаповерхових конструкцій будинків, де відбувалася дія цієї майстерної п'єси Куліша, я був далеко від трагічної картини Харкова восени 1933 року.

На Театральному майдані, поміж пам'ятниками Пушкінові і Гоголю, я набрів на селянських дітей, на яких ледве трималося лахміття. Вони благально гляділи на мене, а простягнені брудні ручки нагадували, що ці виснажені, напівживі дитинчата просять порятунку. Я, очманілий, опорожнюю свою не дуже то повну кишеню і намагаюся чимдуж пробігти до акторського гуртожитку, щоб кинутися на тапчан і в кількагодинному сні забути про все і всіх. Не проспав я й кілька годин, коли дружина збудила мене й передала листа, в якому черговий режисер повідомляв, що комісар освіти В. Затонський наказав продемонструвати виставу «Маклена Ґраса» перед членами Репертуарного комітету і Політбюром ЦК КП(б)У сьогодні. Протести Курбаса не допомогли, наказ був невідкличний. Передчуваючи небуденну халепу, я знову пішов до театру.

На майдані перед «Березолем» зібралася чимала група озброєних співробітників ДПУ. Коли я підійшов до театру, то побачив, що ввесь будинок оточений вартовими. Біля дверей, що ними входили актори, вартовий поцікавився моєю посвідкою. За кулісами, на сцені, вешталися вояки з частин ДПУ. У моїй кімнаті сидів аґент тієї установи. Коли я переступив поріг, він, не говорячи ні слова, почав обшукувати мої кишені. Не знайшовши для себе нічого цікавого, сказав, що можу готуватися до вистави. Сівши за свій стіл, я помітив, що приладдя для ґриму були порозкидані, скриньки повідкривані, хоч ключі були при мені.

Аґент на моїй відпочинковій канапі докурював цигарку. Я був переконаний, що мене вже заарештовано. Прихід костюмерші та перукаря нагадав, що я мушу готуватися до виступу «Маклени Ґраси». Я ґримувався, одягався, але роля, текст, зміст п'єси вилетіли з голови, перед очима маячіла тільки сильвета жандармського аґента. А коли на сиґнальний виклик до початку вистави я, йдучи на сцену, помітив, що аґент прямує за мною, я втратив контроль над собою.

Герой, що його я грав, починав п'єсу. І ось я з'являюся на бальконі помешкання Зброжека. Після кількох слів до дружини я стрілою збігаю по східцях на середину сцени і по вузенькому помості, перекиненому через оркестрон, — виходжу майже понад голови глядачів у перших рядах і там починаю свій динамічний монолог. Та коли я глянув униз, мої короткозорі очі засліпили ордени начальника ДПУ Балицького, лисина Косіора, похмурі обличчя Постишева, Затонського, Любченка і всієї камарильї окупантів

України. Навколо них у партері, в льожах бальконів море суворих облич охоронців виконавчої влади.

Як я тривав і діяв у наміченому Курбасом ритмі і пляні я не тямив. І тільки тоді, коли почали з'являтись мої партнери і дія драми на сцені розгорнулась, я став приходити до свідомости. З очей колеґ і з блідости їхніх облич, що пробивалась з-під «ляйхнерівських» фарб, я усвідомив, що ми, лицедії, ходимо, діємо, мов на розпеченій долівці і німою мовою взаємно питаємо себе і інших: чи це реальність чи сон?! Навіщо ці нагани кругом нас? Кого вони тут оберігають, нас акторів від влади? Чи може представників влади від нас?

Серед такого «сприятливого оточення» пролунала лебедина пісня великого режисера — Леся Курбаса і великого драматурга Миколи Куліша.

* * *

Наступного дня, 24 вересня 1933 року, відбулася прем'єра останньої п'єси Миколи Куліша при переповненій залі друзів і недругів «Березоля». Цього разу, з першої появи Зброжека на бальконі, я відчув контакт з глядачами і моє самопочуття було дуже й дуже відмінне від учорашнього.

«Маклена Ґраса» не сходила з афіші до 5 жовтня. Глядачі реаґували на виставу та на лицедійство виконавців ролей, як звичайно: дуже активно й прихильно. В особистих зустрічах із знайомими та прихильниками театру доводилося почути чимало похвал та компліментів на адресу всіх учасників вистави. На диво, преса не поспішала зі своїми звітами про цю прем'єру. Першим відгукнувся орган ЦК партії «Комуніст» статтею заступника головного редактора Тарана, яка своєю різкістю та безоглядним нападом на провід театру була зловісним провісником майбутньої долі «Березоля». Нарешті комісар освіти Затонський доручив колеґії НКО скликати спеціяльне засідання, на якому мала бути розглянена — «справа Леся Курбаса й театру „Березіль"». На цьому засіданні могли бути присутніми і актори театру. Засідання колеґії було скликане на вечірні години 5 жовтня 1933 р.

Після 10-ої години вечора того дня, як тільки я закінчив свій виступ у «Маклені Ґрасі», я поспішив до НКО, щоб довідатися: про що там ішлося, на тій урядовій баталії. Я піднявся на другий поверх, до залі засідань колеґії НКО.

У коридорі я натрапив на Андрія Хвилю, який тут же вигукнув: «Ідіть-ідіть, послухайте, як «драють» спину вашому принципалові!».

У залі засідань серед присутніх я помітив із березільців Б. Балабана, Р. Черкашина, І. Мар'яненка. По обличчі Леся Степановича я не міг догледіти його настрою. Як видно, всі чекали повороту Хвилі. Відчувався напружений, ажіотажний настрій. Після появи на його фотелі голови колеґії Хвилі, слово взяв Іван Олександрович Мар'яненко. Посилаючися на свій вік, на свою працю ще з корифеями українського театру — Кропивницьким, Заньковецькою, Садовським, Саксаганським, він висловлював своє здивовання тим, що робилося в НКО з Лесем Курбасом і заявляв, що це Курбас приніс театральну культуру в український театр і вивів своїх акторів на широку світову арену.

Після затяжної павзи, коли ніхто не зголошувався до виступу, Хвиля надав мистецькому керівникові «Березоля» останнє слово.

Лесь Курбас тут же звернувся до Мар'яненка:

— Іване Олександровичу! Ви справді, тут між нами присутніми — віком найстарша людина! Але вибачте: ви сивоголова дитина! Ви нічого не розумієте... До кого ви це говорите?.. До тих інтриґанів, що зібралися, щоб наді мною тут суд чинити? Щоб тут же розправитися зі мною? Хто вони такі? Яким правом вони сміють говорити тут від імени пролетаріяту? Оці пристосуванці — кар'єристи, коньюнктурники та графомани?! Хто уповноважив їх на культурно-мистецькому фронті України охороняти інтереси пролетаріяту?

Микитенко запротестував з місця, вимагаючи, щоб Хвиля припинив Курбаса, бо той ображає присутніх, і Хвиля закликав його до порядку. Але Курбас не дав спинити себе:

— Я говорю тут, у цій установі, — останній раз. Завтра я вже не буду мати змоги оборонятися. Завтра ви будете обливати мене всіма своїми помиями та брудами, а я вже не буду мати змоги обтрястися й змити з себе усю вашу грязь! Тому я говорю у цій установі сьогодні те, що думаю!!! Хто ті сьогоднішні гробокопателі «Березоля» і судді моєї праці в українському театрі? Оцей Грудина — авантурник, що розгулює зі своєю голоблею по театральному фронті?.. Цей син стодесятинного батька — графоман і пляґіятник Микитенко, що розтлівує українську сцену своєю халтурною драматургією? А ще й той Щупак, який

лисячим хвостом замітає сліди своєї критикоманської еквілібристики! Або спадкоємиця харківського благбазного торгівця Левітіна, що так запопадливо турбується відсутністю російської драматургії на сцені «Березоля». І, нарешті, загадковий товариш Андрій Хвиля! Яким правом, чиїми мандатами, ви всі уповноважені так розправлятися й засуджувати всю мою діяльність в українському театрі?

Андрій Хвиля, підвівшися з крісла голови, втрутився:

— А ось якими, — та почав читати — постанову Ради Народніх Комісарів та НКО, в якій говорилося про зняття Олександра Степановича Курбаса з обов'язків мистецького керівника «Березоля» і призначення на його місце — актора Мар'яна Крушельницького. На адміністративного директора покликано Олексу Лазоришака.

Курбас покинув залю. Я вийшов услід за ним. Коли він почув у коридорі мої кроки — побачивши мене, гукнув:

— Йосипе, привітай мене...

— З чим? — питаю.

— А з тим, що я останній раз у цьому крематорії!

Ми зійшли у вестибюль НКО, зняли з вішалки свій верхній одяг і вийшли на вулицю. Під подувом холодного повітря Курбас став усвідомлювати те все, що тільки трапилось...

— Ну що ж, тепер треба мене заарештувати?! А й здорово Постишев розправився зі мною...

Під такі роздуми, я повів його додому.

Наступного дня дружина Леся Степановича Валентина Чистякова повідомила мене, що вечірнім поїздом він виїздить із Харкова. Тому, що я був зайнятий у вечірній виставі, по полудні я поїхав побажати йому щасливої дороги та спокійнішого майбутнього. Мати та дружина готували валізу з речами. Микола Куліш мовчки приглядався до передвід'їзної метушні, а господар добирав з полиць ті книжки, з якими він ніколи не розлучався. Ми умовилися з Лопатинським, що він допоможе Лесеві Степановичу дібратися до поїзду. Ми так балакаємо, і входить Бажан, блідий, переляканий, кидається Курбасові на груди і дає йому книжечку, каже, що тількищо з друкарні, ще не оправлена. Там на книжечці був якийсь автограф, — Курбас прочитав, поклав книжечку у валізку і сердечно обняв Бажана. Бажан після того скоро вискочив. Прийшов Фавст Лопатинський, і я, прощаючись і цілуючись з Курбасом, кажу: — Ну, то що... побачимось на очній ставці? — А він до мене іронічно: — Та ще, може не так... може, до того не дійде... і він поїхав до Москви.

* * *

Кілька днів після цієї події начальник культпропу ЦК Келлероґ запросив до свого кабінету основний ансамбль акторів та режисерів. За великим столом, що вгинався під «торґсіновськими» смаковинками та вином, розмістилося коло п'ятдесятьох співробітників «Березоля». Біля Кіллероґа, за президіяльним столом, сиділи новий мистецький керівник та директор театру.

Секретар культпропу партії показався дуже гостинним господарем. Він співчутливими словами старався заспокоювати всіх присутніх з приводу тієї події, яка потрясла наш колектив. Він намагався запевнити нас, що Лесь Курбас, напевно, ще повернеться до нас. Він, мовляв, відпочине, підлікується, передумає те все, що трапилося і знайде шлях до повороту у стіни свого ж театру. Мова Кіллероґа була співчутливою і переконливою, тож мимоволі декому здавалося можливим цю рану загоїти. Та не так сталося!..

Несподівано, Наталя Ужвій підвелася з стільця і темпераментно стала запевняти партійного достойника та нове керівництво театру, що, мовляв, нічого особливого не трапилось... що цю операцію слід було вже раніше провести, бо мистецький керівник — Лесь Курбас, під впливом ВАПЛІТЕ та драматурга Куліша, завів театр на політично-ідеологічні манівці, що Курбас витрачав багато часу на нікому не потрібні формалістичні експерименти. Акторка, як видно, схильна на сльози, тут же, обтираючи їх, вибачалася і просила не дивуватися її «сльозам радости», бо вже не стало Курбаса, який сковував акторський хист та паралізував її творчу ініціятиву.

Я слухав Ужвій і дивувався, до чого ницість може довести людину!.. Таж кілька днів тому вона, отак само заливалась сльозами на грудях Леся Курбаса і запевняла його в своїй відданості його творчим стримлінням та ідеям!

Після неї виступав ще Радчук, він дотепер там крутиться, і собі нападав. Я не витримав, зірвався і перший раз у житті виступив: «Де я попав, кажу, що тут робиться? Виступав тов. Кіллероґ, змалював нам драматичну картину, — а що роблять наші товариші? Наталіє Михайлівно, що таке з тобою? Недавно в нас були подібні сльози в іншій обстановці!». Нараз я побачив, що Чистякова плаче, Ліпа плаче... Я вирвався, як Пилип з конопель...

* * *

Коли Курбас приїхав до Москви, його відразу заанґажував Міхоелс до єврейського театру ставити «Короля Ліра», а Малий театр, це був російський академічний театр, заанґажував його ставити «Отелло» (директором того театру був Амаґлобеллі, грузин, дуже культурна людина). Курбас приступив до тих двох постановок. Мешкав у якомусь заяложеному готелі. Та роботи цієї не довів до кінця. Його арештували 26 грудня на дорозі до театру.

Із кн. Йосипа Гірняка «Спомини». — Нью-Йорк, «Сучасність», 1982, стор. 362-370.

М. БАЖАН ПРО ОСТАННІ ДНІ Л. КУРБАСА НА ВОЛІ

На початку жовтня Курбаса було увільнено від роботи в театрі.

Курбас не схотів — а може, і не зміг — лишатися на Україні. Він виїхав до Москви. Розпочав ставити в єврейському театрі «Короля Ліра» зі славетним Міхоелсом у заголовній ролі. Разом із тим керував драматичною студією цього ж театру. Я побачив його через кілька місяців, приїхавши до Москви в справах кінематографічних і літературних. Пішов на Столєшніков провулок, де в приміщенні студії Курбас провадив репетиції «Ліра», довго чекав, доки репетиція закінчиться, і от Курбас вийшов до передпокою. Я, хвилюючись, кинувся до нього. Він відразу розпізнав мене, і дружньою усмішкою освітилось його красиве, змарніле і засмучене лице. Мій прихід був для нього несподіванкою. Люди з Харкова чи Києва не були його частими гістьми. Листувався він з дружиною, з друзями, з учнями реґулярно, але листи не могли заступити живої бесіди. «Ви надовго до Москви?» — «Та не менше, ніж на тиждень». — «От і гаразд. Наговоримося досхочу. Куди б нам зараз піти? Давайте в кафе «Метрополь». Там і затишно, і кава пристойна».

Мало не щодня, десь після п'ятої години, коли закінчувались репетиції, я приходив до кафе, замовляв чашку кави і сидів, чекаючи на Курбаса. Він приходив, завше дружній і привітний, але настроєний по-різному. Якщо репетиція йшла добре, якщо з Міхоелсом було взаєморозуміння і згода в трактуванні тієї або іншої репліки, жесту, мізансцени (бо в основному своєрідно і неповторно трактований образ нещасного короля вже яснів і для Курбаса, і для Міхоелса) — тоді і Курбас приходив, сповнений щасливого творчого клопоту, але якщо репетиції не було і

Курбасові лишався час на самітні роздуми і спогади, тоді особливо жадібно розпитував він мене, чим і як живуть письменники у Харкові і Києві, які новини в театральному, мистецькому житті України. Радощів я вигадати не міг і не смів, хоч так би хотілося бодай трохи втішити дорогу людину. Її інтуїції не підманиш, підкреслюючи тільки щось добровісне, обминаючи кривди і жалі. Він тоді змовкав, поволі допивав свою каву і, сказавши, о котрій годині прийде взавтра, виходив, просячи, щоб я його не проводжав. Йому потрібна була самота і мовчання. Проте на другий день мистця знову захоплювало творче піднесення, просвічувалася радість і задоволення з того, що пощастило знайти, зробити, створити у співпраці з таким чудовим актором, яким був Міхоелс. Олександер Степанович розповідав мені про основну ідею, яку вони обидва вклали в трактування складного, давно усталеного традицією, віками втілюваного великими артистами образу Ліра. «Це буде незвичний Лір, — розповідав Курбас. — Дивак, самолюбець, засліплий від ілюзії самовладства, але гіркота правди розтуляє йому очі, пробуджує в ньому людяність і людину, гроза життя зриває з нього шати бундючности, повертає його на землю поміж людей та болещів. Знеможений, лисий, безбородий — Міхоелс гратиме його майже без ґриму — він мусить, несучи на руках мертву Корделію, звестися у всій своїй людській величі, позбувшись пихи і злоби засліпленого деспота». Так мені переповідав Курбас майбутню виставу, яку я побачив десь через рік після цієї бесіди в каварні «Метрополю».

Лагідно й повільно сутенів теплий день. На Театральній площі кружляли потоки людей і машин. Автомобілям ще не було заборонено скрикувати і лякати. Гармидер, зойки, шелести і скреготи долітали крізь високі вікна кафе. Я сидів біля вікна і бачив площу. Виглядав знайому постать, крислатий артистичний капелюх, розмашистий крок, гордо піднесену голову. Нема і нема. Пів на шосту. Шість. Він ніколи так довго не затримувався.

Я відчув: більше ніколи не бачитиму Курбаса. Я більше ніколи його не побачив.

Із статті: М. Бажан, «*У світлі Курбаса*». — «Вітчизна», ч. 10, Київ, 1982, жовтень, стор. 148-149.

ІГОР СОВЄТОВ

«МОЯ СТОРІНКА ЗАКІНЧЕНА. Я СХОДЖУ ЗІ СЦЕНИ...»

— ПРОМОВЛЯВ ДО ТИХ, ХТО ВЕРШИВ СУД НАД НИМ, ЛЕСЬ КУРБАС 5 ЖОВТНЯ 1933 РОКУ. ВІН СХОДИВ ЗІ СЦЕНИ, ЩОБ ПОВЕРНУТИСЯ ЧЕРЕЗ РОКИ.

Навіть із корінних харків'ян, людей старшого покоління, мало хто нині пам'ятає про те, що 30-их років у Харкові була вулиця Червоних письменників. Як мало знаємо і про самих письменників, діячів культури, українських інтеліґентів, які жили й працювали в будинку No. 5 («Слово») на цій вулиці. Свого часу її перейменували. Може, тому, що, як згодом «з'ясувалося», багато хто з колишніх червоних письменників виявився «націоналістом»?

То були часи, коли страждали й гинули ні в чому не винні люди. Державні й військові діячі. Талановиті мистці. Патріоти своєї Вітчизни.

Під самим дахом, у квартирі No. 64 на початку 30-их мешкав видатний режисер, засновник театру «Березіль» Лесь Курбас.

— У Леся Степановича мені довелося бувати не раз, — розповідає заслужений артист УРСР, колишній березілець Роман Олексійович Черкашин. — Річ у тому, що Курбас працював з акторами не лише в театрі, а й удома.

Пам'ятаю скромну обстановку робочого кабінету (на жаль, ніщо із курбасівських речей не збереглося): софа, вкрита килимом з українським орнаментом, великий письмовий стіл, кілька стільців. Від підлоги до самої стелі — полиці з книгами. Всюди — найрізноманітніші газети й журнали: Курбас завжди цікавився усім, що відбувалося в країні і за її межами. Це допомагало йому осягати той сучасний світ, образ епохи. Без цього не було б «Березоля» — театру оновлення, молодости, оптимізму.

Березіль, тобто березень — перший місяць весни, символ пробудження до нового життя.

У цьому ж будинку, в квартирі No. 9 мешкав Микола Хвильовий, у 33-ій — Микола Куліш, у 41-ій — Іван Микитенко, у 4-ій — Леонід Первомайський. Доля наче пожартувала, зібравши їх у сусіди, об'єднавши під одним дахом. Але то був, як з'ясується пізніше, невеселий жарт.

Згодом імена трьох із них одне за одним були викреслені з історії українського мистецтва. Звичайно, різний внесок кожного у розвиток нашої культури, але творчість мистців, безумовно, заслуговує на увагу не лише фахівців. На жаль, лише тепер доходимо висновку, що в історії не повинно бути «білих плям», помилково забутих імен. І все ж до сьогодні на фасаді того самого будинку «Слово» (нині по вулиці Культури, 9) перехожий бачить лише одну меморіяльну дошку — на честь Павла Тичини, який мешкав тут з 1929 по 1934 рік.

Спробуємо підняти завісу лише над одним з епізодів тих літ — трагічних для багатьох українських мистців.

Нині важко сказати точно, чи був у залі Народнього комісаріяту освіти України ввечері 5 жовтня 1933 року Павло Тичина. Серед тих, хто виступав на засіданні колеґії, поета не було. А от два його сусіди — Курбас та Микитенко — не прийти сюди просто не могли, адже розглядалося питання про роботу театру «Березіль». Курбас був його художнім керівником, Микитенко — творчим супротивником Курбаса.

Був у залі й молодий тоді актор театру Роман Черкашин. До речі, він і ще два актори — Іван Мар'яненко та Борис Балабан — стали на захист Курбаса. Решта виступила проти, підписуючи цим, як з'ясується пізніше, жорстокий вирок.

Постанову Судової трійки при колеґії ДПУ від 9 квітня 1934 року буде скасовано лише 19 квітня 1957-го — невдовзі після XX з'їзду партії і через роки після смерти Леся Степановича Курбаса.

Напевне, важко було б зараз у деталях відтворити той далекий жовтневий день 33-го і те, що відбувалося до й після засідання колеґії НКО, якби не збереглися записи. Теку з ними тодішній бухгальтер театру Михайло Сахаров, залишаючи під час війни разом з трупою місто, сховав у сейфі. Лиш недавно копія стенограми потрапила до Музею історії театру імени Т. Г. Шевченка. Колишні березільці,

які були присутні на засіданні, підтверджують її достовірність.

Щоб донести до читача «живі» голоси епохи, учасників тих подій, наводимо фраґменти з виступів без змін, виправляючи лиш граматичні неточності.

Отже, Харків, заля Народнього комісаріяту освіти УРСР. Жовтень 1933-го...

Згадує *Р. О. Черкашин*:

— Здається, пам'ятаю кожну сходинку, якими підіймався до залі, де мало відбутися засідання колеґії Народнього комісаріяту освіти. Нагадує про це і сам будинок, де на той час містився Наркомос республіки — сірий, з аркою на вході, той самий, де тепер знаходиться педагогічний інститут імени Г. Сковороди. Щоразу, проходячи повз цю похмуру споруду по вулиці Артема, 29, на якусь мить зупиняюся... Мимоволі пригадується пережите і, звичайно, той день — 5 жовтня 1933 року.

Вів засідання Андрій Хвиля, член ЦК КП(б)У, завідуючий відділом культури НКО.

А. Хвиля: Сьогодні на порядку денному роботи колеґії стоять два питання. Ми сьогодні і вирішили заслухати першим питанням справу про театр «Березіль», тому що це питання зараз має велике культурно-політичне значення. «Березіль» збився з правильного шляху, мав значні збочення націоналістичного порядку. Справу театру ми повинні детально обговорити, щоб на театральній ділянці таку значну одиницю як театр «Березіль» поставити на дійсно більшовицький ґрунт, щоб театр «Березіль» був активним будівником української радянської соціялістичної культури. А цього зараз немає. Ми попросимо керівника театру Курбаса дати відповідь на ті питання, що їх ставить пролетарське суспільство перед театром...

Підвівся Лесь Курбас. Чи міг він передбачити, чим усе закінчиться, які наслідки матиме це засідання, що розпочалося з такого, начебто й доброзичливого, вступного слова? Говорив коротко. Торкнувся репертуару, пригадав і недавню прем'єру — спектакль «Маклена Ґраса» за п'єсою М. Куліша, рецензію, що з'явилася 3 жовтня в газеті «Комуніст». Обминути увагою статтю редактора видання Ф. Тарана не міг, хоча говорити про неї було, мабуть, неприємно.

Л. Курбас: Ми сподівалися, що ця прем'єра досягає іншого ефекту, ніж із цієї статті виходить...

Треба було бути сміливою людиною, щоб хоча б у чомусь не погодитися з газетою, органом Центрального Комітету КП(б)У.

Таким він і був — принциповим, сміливим, чесним. За це поважали його березільці, але за це ж і постраждав: не хотів відмовитися від переконань і тієї ідейно-естетичної плятформи, на якій стояв його «Березіль». А двох думок, двох поглядів на мистецтво, творчої дискусії тоді бути не могло. Хтось мусів визнати помилку, відмовитися від своїх поглядів. Курбас не відмовився. І от стаття в «Комуністі», засідання в Наркомосі і... трагічний фінал. А почалося цькування значно раніше, після постановки вистави «Народній Малахій» за п'єсою того ж Миколи Куліша.

Р. О. Черкашин: Я приїхав до Харкова на запрошення Курбаса в 1928 році. Тоді «Народній Малахій» уже йшов і мав глядацький успіх. Та дуже скоро виставу заборонили, запропонували переробити. Були внесені незначні зміни, і почалися репетиції. Малахія грав Крушельницький. Мені Курбас доручив невеличку ролю. Але її пам'ятаю добре, адже то була моя перша робота в театрі Леся Степановича Курбаса, чиє ім'я уже тоді гриміло по Україні.

... Центральний персонаж твору — Малахій Стаканчик, скромний поштар, обиватель, такий собі «народній філософ», закоханий у церковний спів, добрий сім'янин. Злякавшись революції, ховається у комірчині. Вивчає Біблію, а паралельно — читає праці Маркса. І раптом доходить висновку: революція — це чудово, вона навіть необхідна, але для остаточної перемоги потрібна «негайна реформа людини», її психології, свідомости. Розробивши проєкт реформи, звертається у Раднарком, пішки добирається до столиці України — Харкова. Та Малахія визнають божевільним, його відвозять на Сабурову дачу...

Що ж не сподобалося у п'єсі? А те, що якийсь «божевільний» насмілюється викривати недоліки через десятиріччя після Жовтневої революції. Мовляв, пасквіль на дійсність, а не реалістичний твір. Автора, а разом з ним і Курбаса звинувачували в тому, що вони намагаються очорнити радянську дійсність, поставити під сумнів здобутки революції. Міняти радянську людину нема ніякої потреби, і нехай про це скаже зі сцени пролетарій, переконає Малахія, а разом з ним і глядача — ось чого вимагали від Куліша і Курбаса чиновники від культури.

Р. О. Черкашин: Влітку 1929 року повезли нову редакцію спектаклю до Києва. На вокзалі трупу зустрічала уславлена 45 дивізія. Аж ось і сам командуючий військами Йона Якір. Це було цілковитою несподіванкою для всіх нас. Линули урочисті

звуки духової оркестри і за якусь мить березільці разом з червоноармійцями мчали у тачанках Хрещатиком у напрямку до театру імени Франка. Над першою тачанкою маяло червоне полотнище. Якір і Курбас, стоячи, міцно тримали древко стягу...

Дві яскраві особистості — військовий діяч і режисер — стояли пліч-о-пліч і навіть не підозрювали, що через п'ять років одного з них заарештують як ворога народу, а ще через три роки — у 1937-му — трагічно обірветься й життя другого.

Л. Ахматов (керуючий справами Раднаркому УРСР): На мою думку треба так поставити питання, як його ставить наша партія, коли мова йде про роботу, яка має низку хиб і помилок, тобто мова тут може йти про керівництво театру...

Це був шлях помилок, коли одна помилка йшла від іншої. Наприклад, п'єса «Маклена Ґраса». Ця п'єса створила гнітюче враження, якось розгублено сприймав її глядач. Один, що був у театрі й бачив цю п'єсу, казав, що помилка в тому, що в цьому театрі ніяк не можна побачити позитивний бік робітника, що робітники на сцені не виходять.

Та, думається, коріння трагедії Курбаса значно глибше. Як справжній талановитий художник, він випереджав свій час. А тоді від мистця вимагали, щоб він ішов обов'язково в ногу з часом. Радянське мистецтво переживало період становлення. Яким воно мало бути? Без творчих дискусій не можливо було дати відповідь на це питання, але їх якраз і забороняли. Це, звичайно, не могло не завдати шкоди розвиткові нашого мистецтва, зокрема, театрального, культурі взагалі.

«Народнього Малахія» заборонили остаточно того ж 1929 року. І лише недавно, майже через шість десятиліть п'єсу М. Куліша знов опубліковано на Україні — в журналі «Прапор» (No. 1, 1988). Дорікали, що немає у творі позитивного героя. А між тим, він є, був і тоді. Це — сміх. От тільки прийняти його не могли. Харків кінця 20-их буквально вирував колишніми непманами, ситими обивателями. Вони, звичайно, не сприйняли критику на свою адресу, що лунала зі сцени «Березоля».

Л. Ахматов: Глядач кваліфікований хоче бачити в театрі відображення загальної лінії, лінії на соцбудівництво.

Д. Грудина (режисер): Вважаю, що таке відповідальне засідання колеґії НКО і стаття в «Комуністі» примушують персонально мене до виступу. За останні два роки ми маємо кілька визначних історичних документів, що говорять про велику увагу

саме до театрального мистецтва. Ми це знаємо по тих численних конкурсах, які оголошував Раднарком на кращу п'єсу...

Щодо художньої сторони, то Курбас говорить, що тут є своєрідний реалізм. Тут немає жодного реалізму, а є лише поворот до старих досягнень. У мене складається таке враження, що театр будує свою роботу на зразок шкідницьких організацій.

Від виступу Грудини добра не чекали: це був давній відкритий ворог Курбаса, він виступав за рутинні традиції старого українського театру, який на той час уже віджив своє. Режисерські роботи Грудини не мали такого успіху, як постановки Курбаса. Звідси — звичайна людська заздрість, бажання утопити суперника. Але, мабуть, такого не чекав Курбас навіть від нього: порівняти театр із шкідницькою організацією...

«Дискусія» все більше скидалася на відверте навішування політичних ярликів, набувала явно тенденційного характеру, неприхованої ворожнечі до Курбаса. Так, наприклад, письменник Самійло Щупак звинуватив його у нечуваному презирстві до «масової пролетарської і марксистської теоретичної критики і теоретичної думки». «Маклена Ґраса» на його погляд, «не робить жодних спроб справді розв'язати проблеми в пляні соціялізму».

Таке враження, що в залі опинилося більше ворогів, ніж прихильників Курбаса. В усякому разі ті, хто був проти нього, говорили, а той, хто симпатизував, як правило, не наважувався взяти слово, виступити на захист, підтримати у скрутну хвилину. І в цьому, мабуть, чи не найстрашніше, що залишив по собі той період — спотворювалася людська психологія, в душах оселявся страх. Та навіть дехто із тих, хто виступав 5 жовтня на колеґії і звинувачував Курбаса, через кілька років сам постраждав: і той же Хвиля, і Микитенко...

І. Микитенко: Сьогоднішнє засідання колеґії НКО ми сприймаємо з глибоким задоволенням, тому що це засідання є один із виявів тієї великої творчої політичної роботи, яку розгортає нове керівництво НКО. Зараз на Україні ми маємо величезне піднесення більшовицької пильности, маємо величезне розгортання фронту культурного будівництва і очищення його від націоналістичного мотлоху.

На той час Микитенко був членом оргбюро Спілки радянських письменників України та СП СРСР. Йому не відмовити у таланті, обдарованості. Цей літератор багато обіцяв, вважався перспективним не лише письменником, а

й громадським діячем. Але у 1937-му він якось несподівано зник. Чи міг передбачити тоді, у 1933-му, що його доля виявиться не набагато щасливішою, ніж доля Курбаса.

І. Микитенко: Сьогоднішнє засідання є вияв більшовицької лінії керування процесом революції на Україні...

Як саме відбувалося це «керування процесом...»? Сьогодні важко відповісти вичерпно, адже ще й досі багато тут залишається не з'ясованого. Після XXVII з'їзду КПРС відверто було сказано, що ми практично не маємо правдивого курсу історії Комуністичної партії СРСР. Та, думається, ще менше знаємо історію Компартії України, якось несміливо беруться історики нашої республіки за заповнення «білих плям». Мало знаємо і про життя багатьох партійних та радянських діячів, які працювали у той складний період. Хто врешті-решт стояв за тим «виявом більшовицької лінії» і чи завжди та лінія була справді більшовицькою, ленінською?

І. Микитенко: ... Ви кілька років підряд робили не те, що потрібно радянському мистецтву.

... Метода Хвильового не була чужа «Березолеві». Фронт пролетарської літератури глибоко й щиро був зненавиджений від їхнього фронту, від ВАПЛІТЕ, «Березоля» та його керівника Курбаса...

А це вже було серйозно. Ланцюжок: Курбас — «Березіль» — Куліш — ВАПЛІТЕ — Хвильовий, з іменем останнього ставав кайданами, в які ось-ось буде закутий і Курбас. І кожний з присутніх у залі це добре розумів. Річ у тому, що Курбас співробітничав з Кулішем, Куліш свого часу належав до Вільної Академії Пролетарської Літератури (ВАПЛІТЕ), яку ще раніше очолював Хвильовий. А політична оцінка Хвильового була дана Й. В. Сталіном та Л. М. Кагановичем. Їхнє слово було законом для всіх, а значить, і вироком для небажаних. На це і робив ставку промовець.

... Ще на червневому Пленумі ЦК КП(б)У в 1926 році Генеральний секретар ЦК Компартії України Л. М. Каганович говорив: «Хвильового губить втрата клясової мірки, втрата клясової самосвідомости, втрата клясового підходу. Звідси його постановка питання відносно Москви. Бо з клясовою міркою і з клясовим підходом так ставити питання не можна. Ґрунтовний корінь помилки Хвильового є в тому, що він став, покищо лише почав ступати на цей

шлях, але він його засмокче, якщо Хвильовий не буде сам себе рятувати».

Після відомо-однозначних оцінок М. Хвильового Сталіном і Кагановичем, звичайно, противникам Курбаса й Куліша, який також належав до ВАПЛІТЕ, можна було почуватися впевнено.

І це розумів Іван Микитенко: «Курбас відгородив себе й «Березіль» китайським муром, вони замкнулися в своєму хуторянському закапелку. В своєму високомір'ї та зарозумілості Курбас вів «Березіль» до занепаду. Ця політика противна політиці партії. Він був міцно зв'язаний з ВАПЛІТЕ, з організацією, в якій з'явився «Народній Малахій» тощо. Це був єдиний націоналістичний фронт»...

Після Микитенка слово взяв популярний тоді композитор Пилип Козицький, який писав музику і для спектаклів «Березоля». Тепер він категорично відмежовувався і від театру, і від Курбаса. Пригадав і «поблажливість» до «Березоля» з боку М. О. Скрипника...

Уже кілька місяців Скрипника не було в живих. Та березільці, однодумці Курбаса, добре пам'ятали Миколу Олексійовича. Певний час він очолював Наркомос, був заступником Голови Раднаркому України.

Р. О. Черкашин: Не зважаючи на зайнятість, Скрипник часто бував у театрі, розмовляв з акторами та режисерами, цікавився творчою роботою «Березоля». З Курбасом був у теплих стосунках, розумів його театр, всіляко підтримував пошуки художнього керівника. Про самогубство Скрипника ми знали вже наступного дня, 8 липня. Постріл у його робочому кабінеті був попередженням і для Курбаса. Тож фраза, що лінія Курбаса «не відповідає завданням соцбудівництва» лунає чи не в кожному виступі, звучать демагогічні апеляції до «десятків тисяч робітників харківських заводів, партійної думки, маси комсомольців, які ходять дивитися вистави театру».

Л. Первомайський: Театр мусить платити пролетарському радянському глядачеві повновісною монетою пролетарського мистецтва, тільки тоді ви зможете бути пролетарським театром, який будуть любити, а не театром, куди бігають на скандал.

Були давні претенсії до Курбаса і у Лівітіної. Вона пропонувала йому для постанови свої п'єси, а Курбас щоразу відмовляв. Простити цього письменниця не могла.

Лівітіна: Ми високу майстерність можемо бачити і в Берліні, і в Парижі, і в інших містах. Алеж ми ці театри не пустимо на

нашу сцену. Підійдемо до театру «Березіль» з тої точки зору, яка потрібна радянській громадськості і нашій партії. Що дає цей театр як зброя виховання пролетарських мас, як помічник диктатури пролетаріяту в будівництві соціялізму? Треба сказати відверто, по-більшовицьки, що театр дає дуже мало, майже нічого, а інколи навіть і навпаки.

Чому в той час, коли вся країна горіла боротьбою за індустріялізацію, коли, бувало, їдеш у РСФРР, зайдеш у театр і бачиш виставу, що торкається наших болючих питань, що допомагає нам у нашій боротьбі, в нашому будівництві, а приїздиш у Харків, і одразу бачиш все, що бажаєте, тільки не те, що допомогло б партії та пролетаріятові в їх роботі, в їх боротьбі...

Я вважаю, що велику роботу у тій неправильній лінії, по якій пішов театр і яка привела його до відчуження від нашої пролетарської лінії, відіграв свого часу ВАПЛІТЕ і керівництво НКО на чолі з Христовим, який допомагав йти такою шкідливою лінією.

До речі, саме Христовий був ініціятором переводу «Березоля» з Києва у Харків, столицю. Та ще задовго до самогубства Скрипника він зійшов зі сцени, як сходило багато чесних, інтеліґентних людей. Зате процвітали їх антиподи. Втім, давайте послухаємо далі.

Лівітіна: Я хочу нагадати Курбасові постановку, з якої почався цей відрив. То була постановка «Хулій-Хурина», яку заборонив ЦК, навіть ДПУ. Курбас разом з Христовим приховали цю постановку від ДПУ, від партії. Тільки коли «Хулій-Хурина» була розіслана членам Політбюро і весь ЦК дізнався про цю справу, здається, тов. Затонський особисто втрутився в цю справу, і вистава була знята. І це вже не помилка, а напрямок, лінія.

Боданський, член колеґії НКО: Справа в тому, що театр має напрямок, далекий від пролетарських мас, від соціялістичної свідомости. Ми зараз мусимо знищити ті протиріччя, що утворилися поміж театром та радянською суспільністю... Радянська громадськість хоче допомогти театрові, щоб він вийшов на нові рейки роботи, на передові позиції нашого мистецтва.

Той загальний поворот, що ми маємо останнім часом на Україні, правильне здійснення партійної лінії по всіх ланках нашої роботи, рішуча боротьба з усіма перекрученнями цієї лінії, боротьба з залишками буржуазних націоналістичних елементів, що здійснюється зараз успішно на Україні, дає нам право говорити, що цей рік ми зробимо останнім роком труднощів по всіх галузях, цей рік мусить бути останнім роком труднощів для «Березоля».

Та останнім роком труднощів 1933-ій не став ні для «Березоля», ні для Курбаса, ні для країни.

Р. О. Черкашин: Мінявся не лише наш театр, змінювався Харків, іншим ставало саме життя. Курбас з гуртожитку по Жатківському провулку (униз від Пушкінської) переїхав у щойно зведений будинок «Слово». А я, приїхавши до Харкова, спочатку наймав житло у різних куточках міста, поки не виділили невеличку кімнату у гуртожитку на площі Рози Люксембурґ. Будинок не зберігся, але добре пам'ятаю цю жалюгідну споруду. Перший поверх займала пивничка, а на другому вздовж довгого коридору — кімнатки площею по кілька квадратних метрів...

Саме тут уперше, віч-на-віч, зіткнувся Роман Черкашин з тим, що пізніше буде названо «хвилею репресій»: заарештували Володимира Цвицишина. Це ім'я мало що говорить неспеціялістам, але дослідники творчости Курбаса добре знають його. Цвицишин був знайомий з Курбасом ще з Києва, працював разом з ним практично з самого заснування «Березоля». Володів мистецтвом стенографії і записав чимало курбасівських лекцій, думок, які становлять теоретичну спадщину режисера. Ці записи збереглися, і деякі з них увійдуть до майбутньої книги творів Леся Курбаса, що готується у видавництві «Дніпро».

Заарештували Цвицишина тихо, непомітно, так, як це і робилося тоді. Ніхто у театрі точно навіть і не знав, куди зник Володимир: лише здогадувалися, що потрапив він до ДПУ. Ті, хто жив поруч, знали більше...

Якось глибокої ночі навпроти будинку зупинився автомобіль. Через кілька хвилин у двері до Цвицишина постукали. А ще через короткий час у коридорі знов почулися обережні кроки. Водій автомобіля увімкнув двигун...

Вранці сусіди звернули увагу, що людина зникла, але ніхто ні в кого не запитував, що саме трапилося. Доля Цвицишина так і залишилася невідомою для березільців, його товаришів. Ходили чутки, що проти нього висунули поширене тоді звинувачення — «ворог народу». Чи так воно було насправді? Ніхто тоді цього не знав. Як ніхто не знав, скількох харків'ян заарештували тієї ночі, пізніше, у 33-му, 37-му, 38-му, до скількох сімей приходило тоді нещастя, приходило вночі, крадькома. Ламаючи долю, життя — по одній лише обмові, наклепові, заяві до ДПУ. Ледь чутний для сусіда стук у двері — і людина зникала для всіх на роки, часто назавжди.

Так станеться врешті-решт і з Курбасом. Станеться вже

буквально через кілька місяців після засідання колеґії Наркомосу. Та це буде пізніше, а покищо засідання триває.

В. Васютинський (НКО): Замість справжньої радянської більшовицької перебудови театр продовжував стару лінію буржуазно-націоналістичного ідеалізму, реакційних позицій у своїх виставах, у своїй творчості. Досить згадати «стаканчиків з голубими мріями», які брехливо, з позицій войовничого націоналізму відкидали перспективи революції і на цій основі мріяли «голубими мріями» про «великий загальнолюдський спокій»... Система Курбаса є прагнення використати всілякі засоби мистецтва для того, щоб на окремих етапах провадити чужу пролетаріятові політику.

І ось кілька годин «обміну думками» позаду. Чого коштували вони Курбасові, не важко уявити. Досить уважно вслухатися у слова, сказані ним у відповідь. У кожній фразі — хвилювання, але і глибока переконаність у своїй правоті, жодного натяку на те, що може відмовитися, переглянути свої позиції, визнати себе винним. Емоційний заряд короткої промови Курбаса відчуваєш і тепер, через півстоліття після того, як вони були вимовлені.

Л. Курбас: Я буду говорити з тих питань, що викликала моя доповідь. Я старий робітник сцени, який усе життя працював для революції.

Я не згоден з тим, що тут говорили. Я говорю до всіх, це моя відповідь.

Такі березільці, як Черкашин та Балабан не враховують одного: вони сперечалися з промовцями, приймаючи це за думку нашої пролетарської громадськости та Комуністичної партії. Нічого подібного. Ви помиляєтесь. Ви сперечалися з Микитенком, Щупаком, Первомайським, але не це є думка пролетарської громадськости.

Тут навіть було сказано, що я скрив від ДПУ справу Хвильового, мене називали бездарністю, безграмотним, шкідником. Я прийняв це мовчки. Мене звинувачують у тому, що я проводив підпільну роботу, що я фашист. Якби Радянська влада так думала, то я сидів би в іншому місці.

Мені цілу концепцію приписують. Я прошу врахувати, що гарячкую, алеж треба розуміти, що я більше тут не буду говорити. Моя сторінка закінчена. Я сходжу зі сцени...

Що ми таке? Маленький театр у величезному морі Радянського Союзу, у такому місті, як Харків, серед величезних процесів, історичних подій, які нас потрясають, діють на нас. Ми реаґуємо на все це. Справа не в «Березолі», не в товаришах драматургах, а справа в пролетарській революції, в тих завданнях, які поставлені перед театром нашого Союзу і, зокрема, України.

Я знаю колектив «Березоля» і переконаний глибоко в тому, що коли серйозно опрацювати це питання, коли прийде туди серйозна людина, я певний, що з «Березоля», хоч його інакше назовіть, Радянська влада буде мати дуже багато користи. Це я вам кажу без жодної задньої мислі чи політичної якоїсь траншеї, де я ховався від людського ока. Ні, я просто це вам кажу. А на Україні, треба сказати, важко виховувати культуру.

(Микитенко: Чому? А мені здається, що легко.)

Вам здається, що легко і тому вам не вдається зробити щонебудь, а мені здається, що важко. Бо нам царат залишив велику спадщину, залишив гниючу народню масу.

(Хвиля: Гниючу народню масу?)

Я зараз дам пояснення. Я, звичайно, говорю гаряче (сміх). Чому ви засміялися? Я ж не сказав нічого жорстокого. Що я розумів, коли казав «гниюча маса», «гниюча культура». Це значить, що людина відстала від культури. Це є марксистський погляд. (Сміх). І лише Радянська влада і революція має змогу з міщанської культури робити пролетарську культуру. Я гадаю, що мені більше нічого сказати.

... На якусь мить у залі запанувала тиша: то була промова освіченої людини, громадянина. Здавалося, щирі слова підкорили слухачів, заволоділи авдиторією.

Головуючий А. Хвиля починав нервуватися: невже справа набере іншого повороту? «Наверху» йому цього не пробачать. Сказано було багато, та все ж чітких акцентів не розставлено, достатньо вагомого звинувачення не прозвучало. Та й не всі, можливо, помітили в роботі Курбаса «склад злочину», який дав би право на покарання. Так, напевне, розмірковував Хвиля. За ним останнє слово, на яке з надією чекає більшість із присутніх у залі. І все ж, доля Курбаса була вирішена задовго до початку цього засідання, навіть не публікацією у газеті «Комуніст» статті Федора Тарана. Доля його була вирішена не ними, учасниками засідання, і навіть не членами колеґії Наркомосу. Його доля була вирішена тими, хто залишився «поза кадром», хто у різний час вирішив долі Христового, Скрипника, Якіра, Хвильового, Куліша, сотень інших чесних громадян. Закликали до більшовицької пильности. А на ділі вона часто оберталася доносами, підступністю, перегинами, начепленням ярликів. І що найстрашніше — у цьому хаосі часто губилася істина, люди не знали, хто винен насправді, а хто постраждав без вини. Підривалася віра у справедливість, порушувалися ленінські норми соціялістичної демократії, порушувалася сама законність.

Р. О. Черкашин: Я був твердо переконаний, що Курбас — чесна людина, що це якась помилка, непорозуміння, коїться щось страшне, непоправне. Але так само глибоко був переконаний і в тому, що були і вороги народу, шпигуни, шкідники. Люди вірили Сталінові, і ця віра була безмежною.

... Всі погляди спрямовуються у бік Хвилі. Він поволі підводиться і починає свою заключну промову — по суті, політичне звинувачення.

А. Хвиля: Гадаю, Лесь Курбас сказав усе, що він міг сказати. Він виголосив ворожу пролетарській ґромадськості промову. Ви, Лесь Курбас, даремно розглядаєте це засідання, як засідання беззубих старичків, не здатних ні на що. Це засідання надзвичайно відповідальне, на нього зібралися тут товариші, які своїм більшовицьким ентузіязмом будують соціялістичне суспільство. Я повинен вам заявити, що ті голоси, ті промови, які ви тут чули, відбивають думку пролетарської суспільности, бо за спиною кожного з товаришів письменників, критиків, що виступали тут, стоїть пролетарська суспільність, яка так само неґативно оцінює хворобливі, націоналістичні шляхи, якими останні роки ви вели театр.

Очевидно, коли мова йде про хибні ідеологічно-художні настанови, то ви ж зґодьтесь зі мною, що ці настанови давала не Комуністична партія, не Радянська влада, а що ці настанови театр звідкись добував. Очевидно, від свого керівництва. Очевидно, що мова йде про той ідеологічний центр, яким є Лесь Курбас.

Нову буржуазно-націоналістичну заповідь дає Курбас театрові... Кожний театр має своє обличчя. Але коли він повертається до пролетарського глядача, пролетарський глядач повинен бачити, що це є обличчя, а не щось протилежне. Цього обличчя не було видно, а було зовсім інше, вороже нам обличчя. Були вистави, які подавали карикатуру на радянську дійсність...

(Курбас: Мені важко слухати це.)

Ви даремно хвилюєтесь. Нічого не зробиш. Я повинен заявити вам, що те, що ви тут казали про нашу дійсність, про той шлях і про зупинку на тому шляху, яка відбувається сьогодні, в нашій розмові з вами, це з великим задоволенням передрукував би фашист Донцов у своєму «Літературному віснику», бо так могла говорити людина, яка з фашистських позицій розглядає наше сьогодні. Справа не в тому, що вас хтось називав фашистом, а в тому, що те, що ви говорили, те, що ви робили останні роки, йшло проти соціялістичного будівництва... Хто посідає таку позицію, не може бути інакше охарактеризований, як тільки ворогом пролетарської суспільности. Очевидно, що той з акторів «Березоля» піде з ґаслом Курбаса, хто ворог нашої дійсности.

З цього треба зробити відповідні висновки.

І висновки були зроблені...

Згадує *Ю. Г. Фоміна,* колишня актриса театру «Березіль», нині завідуюча музеєм історії театру імені Т. Г. Шевченка:

— Засідання, що тривало кілька годин, завершилося пізно вночі. Йшли вулицями Харкова мовчки, наче соромлячись за те, що відбулося щойно. Курбаса зняли з посади художнього керівника. Лише троє з нас наважилися захистити Леся Степановича. Поруч зі мною йшов відомий уже тоді актор, авторитетна людина. Навряд чи навіть він зміг би якось вплинути на остаточне рішення, і все ж... Я запитала, чому промовчав, не висловив своєї думки, не втрутився? У відповідь почула: хочу працювати і далі...

Він продовжував працювати і довго ще після того засідання виходив на сцену, приймав апльодисменти й квіти, промовляв до залі. Він зробив вибір, віддавши перевагу кар'єрі. А совість? Совість митця й громадянина, який міг прийти на допомогу і не прийшов, міг простягти руку, але не зробив цього.

... Через кілька днів Курбас залишив Харків. Ніхто із березільців його не проводжав. Від дружини Леся Степановича, актриси театру Валентини Чистякової його друзі дізналися, що він у Москві, працює у Єврейському театрі, у Міхоелса (життя Міхоелса трагічно обірвалося у 1949 році за невідомих обставин), готує «Короля Ліра».

Настала зима. Дізнавшись, що Роман Черкашин їде до Москви, Чистякова передала з ним пакунок — теплий одяг для чоловіка. Московської адреси не назвала: Лесь Степанович не хотів, щоб когось із березільців бачили у нього вдома. Сказала тільки, що Курбас буде чекати у приміщенні Курського вокзалу.

Поїзд прибував тоді, у 30-ті, так само як і зараз, — вранці. На пероні, у приміщенні вокзалу було людно, та Роман Черкашин одразу знайшов його, розгледів знайому постать серед натовпу. Він стояв біля вікна у довгому сірому пальті і капелюсі, намагався здаватися бадьорим. Таким і запам'ятався Лесь Степанович Курбас — зацькованим, але не зломленим. Взяв пакунок. Поговорили кілька хвилин — ні слова про театр, про знайомих. Лише запитав: як там Валя, як Харків? А потім сказав твердо: не треба, щоб нас бачили разом, і швидко вийшов на вулицю. Ніхто із харківських друзів більше його не бачив.

Наступні події у цій драмі, сценарій якої був написаний

жорстокою рукою, розвивалися швидко і невідворотно. Курбаса заарештували. Про те, що його кинули до харківської в'язниці (по Катеринославській), березільці могли лише здогадуватися, хоча підстави були вагомі: Валентина носила комусь передачі. Кому саме — не говорила, але було ясно, що цей хтось — її чоловік, Лесь Курбас. Інакше навряд чи вистачило б сил у тендітної жінки вистоювати ці довжелезні черги до тюремної брами. А ще через якийсь час він зовсім щез з поля зору. На два десятиліття...

... Відбувся XX з'їзд партії.

Валентина Миколаївна Чистякова, уже відома актриса, одна з провідних у театрі імени Т. Г. Шевченка, поверталася додому. Разом із свіжими газетами дістала з поштової скриньки коверт. Це був офіційний лист, підписаний помічником військового прокурора Північної військової округи, підполковником юстиції Старцевим, у якому повідомлялось, що «визначенням військового трибуналу Північної військової округи від 31 січня 1957 року справа стосовно Вашого чоловіка — Курбаса Олександра Степановича подальшим виробництвом у карному порядку припинена через відсутність складу злочину». А незабаром отримала довідку з Харківського обласного суду такого змісту: «Справа по звинуваченню Курбаса Олександра Степановича переглянута Президією Харківського обласного суду 19 квітня 1957 року. Постанову Судової Трійки при Колеґії ДПУ УРСР від 9 квітня 1934 року стосовно Курбаса О. С. скасовано і справу виробництвом припинено». Її чоловік невинний. У цьому була переконана всі ці роки. І все ж, не давало спокою питання: що трапилося з Лесем, де він?

Відповідь прийшла лише через чотири роки. То була остання звістка про чоловіка. Серце обірвалося, коли Валентина Миколаївна побачила цей папірець — «похоронку» на її Леся, що надійшла через два десятиліття після його смерти. Свідоцтво, видане 16 травня 1961 року, сповіщало, що Курбас Олександер Степанович помер 15 листопада 1942 року. Вписані у стандартний бланк рукою чиновника, який звик заповнювати подібні документи, останні слова про нього... «Вік — 55 років. Причина смерти — крововилив у мозок, про що в книзі записів актів громадянського стану про смерть 1961 року травня місяця 16 числа зроблений відповідний запис за No. 31». А нижче, як і

належить, дані про місце смерти: місто, селище — прочерк; район — прочерк; область, край — прочерк; республіка — прочерк.

... І все ж, попри всі перепони на шляху, Лесь Курбас прийшов до нас. Нині це ім'я знає весь світ.

100-річчя від дня його народження відзначено за ініціятивою ЮНЕСКО.

Музей Леся Курбаса відкрито в Старому Скалаті на Тернопільщині. Меморіяльні дошки встановлено у Самборі та Львові, на фасаді «Молодіжного театру» в Києві, де починався шлях мистця.

У Харкові, де той шлях завершувався, — ні вулиці Леся Курбаса, ні навіть меморіяльної дошки...

Харків.

Ігор Совєтов, «Моя сторінка закінчена. Я сходжу зі сцени...» — промовляв до тих, хто вершив суд над ним, Лесь Курбас 5 жовтня 1933 року. Він сходив зі сцени, щоб повернутися через роки. — «Україна», ч. 23, Київ, 1988, червень, стор. 18-19; ч. 24, 1988, червень, стор. 18-19. (Пропущено лише біографію Лазара Кагановича).

ЛЕСЬ КУРБАС НА СОЛОВКАХ

В. ЦЕХАНСЬКИЙ

РАЗОМ ІЗ КУРБАСОМ

СПОГАД

З Лесем Курбасом ми зустрілися у травні 1935 р. на Медвежій Горі: мені випало щастя працювати з ним у Медвежогорському театрі, так званому Центральному театрі ББК (Біломорсько-Балтійського каналу).

Театр був дуже гарний — дерев'яна будівля старої архітектури в російському стилі, з різьбленими лиштвами на вікнах. Десь на 300 глядачів, мініятюрний, але прекрасно оздоблений, з доброю сценою, оркестровою ямою, партером і бельетажем.

В театрі ББК була чудова трупа, з певного погляду неповторна. Пам'ятаю Василя Ілліча Лихачова з Малого театру, пам'ятаю Танєєва-онука, режисерував Сварожич, один із помічників Наталії Сац. Із ленінградської оперети був там Віктор Арнфельд (умер після звільнення десь 1937 року). Але були й вільнонайманці. Велика трупа, тільки в оркестрі осіб тридцять-сорок. А разом — коло сотні...

Був театр, як тепер кажуть, синтетичним. У перший день тижня ставили драму, другого — оперу, третього — оперету. Четвертого дня був балет, п'ятий відводився симфонічній оркестрі, шостий — театрові мініятюри і естраді, сьомого дня показували свіжий кінофільм. І артисти робили все — сьогодні співали в опері, завтра ті ж самі грали в драмі...

До приїзду Курбаса театром керував конферансьє Алєксєєв, незадоволених яким було багато, — людина по-своєму не бездарна, але без справжньої культури, рівень, звісно, не Курбасів...

Та ось пролинула чутка, що керувати театром призначено Курбаса. Він приїхав — у прекрасному англійському костюмі, гарний, сивий, стрункий, повний задумів. Усіх нас вишикував для знайомства. Розмовляв, розпитував,

вибирав собі акторів, асистентів, художників. Розговорився зі мною: «Будете у мене асистентом по застосуванню кінематографічних засобів. Навіть ширше — асистентом з художньої частини». Був у мене товариш Олексій Шваґерус — українець, його Курбас також взяв асистентом. Головним художником був, пам'ятаю, Вовк, також із України.

А музичною частиною театру керував надзвичайно обдарований і висококультурний Болеслав Пшибишевський, до арешту — ректор Московської консерваторії, диригент. Про його дальшу долю не знаю.

Директором театру був Давид Михайлович Персон, колишній комерційний директор «Міжробпомфільму», але його, здається, звільнили того-таки 1935 року.

Активно попрацював тут Лесь Курбас близько півроку. Взявся ставити «Інтервенцію» Славіна, листувався з автором. Навіть пам'ятаю, що Курбас запропонував йому переробити деякі місця у п'єсі — і той погодився.

У нас вважалося, що працювати з Курбасом — все одно що закінчити театральний інститут. Він був природженим педагогом, вихователем: просто з першого дня в нього закохувалися, можна сказати, усі талановиті люди. Навіть досвідчені актори були вражені його мистецтвом — і режисерського показу, і майстерністю інтерпретації п'єси, і, головне, умінням розкрити в акторові нове, невідоме, надихнути його на створення образу.

Репетиції йшли разом з лекціями з майстерности актора, із загальної культури, з історії театру, музики, літератури. Курбас був справді скарбницею мудрости, знавцем світового мистецтва, говорив про це захоплено, з майже пророчою переконаністю...

Застільного періоду майже не було, виставу ми ліпили етюдним способом, імпровізуючи за придуманою Курбасом канвою. Із виконавцями він опрацьовував ролю індивідуально, і коли партнери зустрічалися, то виявлялися чудово «підігнаними» один до одного, контакт встановлювався миттєво, з перших спільних репетицій, не було болісного процесу «притирання»...

Відзначу, що шляхом імпровізації Курбас ішов до строгого фіксування мізансцен, виходив з цього рельєфний живопис — образно, гарно й метафорично за самою суттю. А ми, асистенти, фіксували ці мізансцени червоним олівцем у наших рукописах. Оскільки ж Курбас підносив усе це незвичайно, і дисципліна була ідеальна, і актори мало не сперечалися, чому одному Курбас виділив для індиві-

дуальної роботи двадцять хвилин, а іншому — тільки десять... З ним хотіли бути, спілкування з ним ставало радістю, на його уроки і репетиції рвалися!

... А зовні він мав такий вигляд: середнього росту, сиве волосся, зачесане назад, смуглявий. Втім, може це була «північна» засмага. Сірий англійський костюм без краватки. М'які чоботи жокейського типу. Конвою з ним не було — у нас тоді були особливі умови — хоч театр і був за півкілометра від табору «Медвежа гора».

Пам'ятаю, що у Курбаса сльози виступили, коли він уперше вийшов на сцену: «Боже! Театр!». Бо це була для нього найвища святість.

Спілкувався він з людьми м'яко, голос привітний, відчувалася в усьому мудрість людини, яка багато бачила і пізнала. Короткі фрази, порожніх слів не було. М'яка усмішка, ледь стомлена.

Наші терміни ув'язнення закінчувалися — і ми домовлялися з ним, що поїдемо до нього, де б він не працював. Усі ми знали, що йому звільнятися 1938 р., але сподівалися, що вийде раніше — надто вже відомою був людиною, вся країна його знала.

Був Курбас для нас навчителем мистецтва і навчителем життя. Навіть тут навколо нього виникали театральні групи, щось як маленькі студії — із відданих мистецтву людей.

У пам'яті збереглася його розповідь про поїздку до Німеччини. Було це вже наприкінці 1920-их років, і він їздив туди як знаний у Европі режисер. Здається, у Мангаймі (а може у Маґдебурзі, точно не пам'ятаю) він читав лекцію німецькою мовою про експресіоністів і театральний український експресіонізм. На лекції присутнім був Піскатор і зовсім ще молодий тоді Бертольд Брехт.

Якимсь чином, здається мені, він пов'язував свою поїздку до Німеччини із іменем Райнгардта. Боюся помилитися, але він таки казав мені, що допомагав Райнгардту... Абож брав участь у його виставі. У всякому випадку імена Курбаса і Макса Райнгардта були якось зв'язані...

Валентина Миколаївна Чистякова писала йому досить часто, одного чи два листи від неї він мені читав.

Звичайно, окремо треба говорити про роботу над Славінською «Інтервенцією». Вистава мала бути значним явищем, із великою мірою правди і гіркоти. Ще й тому, що Славін погодився на всі пропозиції Курбаса.

Було й у мене доручення, зв'язане з «Інтервенцією». Перед прем'єрою Курбас зажадав від мене плякат. Я таки намордувався, але зробив. Взяв цим участь у конкурсі на кращу афішу для вистави. В цьому й був кусочок мого щастя. Бо коли розглядали наші ідеї, мій ескіз прийшовся Курбасові до смаку. Плякат був простеньким: інтервенція, зуави, червоні фески. Молодий зуав закликає до революції. Зуав захищає її, закриваючи тілом червоний прапор. Моя ідея сподобалася Курбасові... Звичайно, важливим був не стільки сам сюжет, як форма його втілення, манера, чи що... Як я розумію, вона чимось відповідала плякатам «Березоля» роботи Меллера і Петрицького. Так ось навіть у тюрмі буває щастя — я був ним переповнений... Плякат я зробив, але вистава не відбулася...

Закінчилося все драматично. Якраз напередодні генеральних репетицій Курбаса усунули від керівництва театром.

Про причини говорити нелегко. Бо не всі люди витримували в тих умовах, у багатьох вилазили наверх хижі інстинкти. Знайшлися у Курбаса заздрісники — поганою людиною виявився Олексій Алєксєєв. Через чорну заздрість до курбасівської популярности він скористався першим же випадком, щоб спровадити Курбаса із театру.

В Україні (а може і в Москві, здається, навіть у «Правді») була опублікована розгромна стаття про Курбаса, де його звинувачували в націоналізмі. Хтось (за чутками якраз Алєксєєв) з цією газетою в руках пішов в Управління і налякав начальство, яке протеґувало Курбасові (керували ББК люди інтеліґентні, вони цінили і театр, і людей театру, і Курбасові знали ціну!): «Ось у вас Лесь Курбас користується впливом — а він, бачите, хто? Як поєднати із таким становищем статтю в «Правді»?

«Інтервенцію» відразу заборонили, а Курбаса відправили на Соловки. Були чутки, що він намагався там покінчити з собою, намагався повіситися... Минув час — і я отримав від нього поштівку, а потім другу і третю. Десь 1936 р. Курбас писав: «До біса гарно тут. Пробую щось тут організувати. Важко. Але, здається, початок зроблено». І я дізнався, що Курбас і там створив театр, грали в трапезній — «Учня диявола», «Аристократів»... Без театру він не міг...

... Так, це була дивовижна сторінка мого життя. Глядачами «Інтервенції» — на прогонах — були дуже різні люди.

І царедворці та царські генерали (звичайно, колишні), і різні халамидники. У оркестрі сиділи поруч — відомий скрипаль і одеський вуркаган. Такого театру не було, мабуть, і немає ніде у світі...

І ще про Алєксєєва. Був він гострий на слово, але гидка людина, дріб'язкова. Курбаса мав за свого ворога, бо Курбас підривав його авторитет, — уже тим, що він *був*, уже самим фактом свого таланту. А сидів Алєксєєв за педерастію... Сволота з великої літери.

Наприкінці 1936 р. мене звільнили — і я поїхав у Ташкент до Персона, допомагати йому готувати узбецьку декаду. Там брала участь і Тамара Ханум. А в Москву мене не пустили... Про Курбаса я більше нічого не чув.

А про його «Інтервенцію» ще довго говорили. Виставу бачило — на репетиціях — багато людей, тоді бо потрапляли на Медвежу Гору дуже різні люди, серед них і знамениті. Та й вільнонайманці працювали. До мене, наприклад, приїхали туди дружина Тамара Давидова, випускниця студії Завадського...

Яку велику людину втратило мистецтво. Це жахливо. Бо скільки Лесь Курбас міг би ще зробити!

м. Москва

«Український вісник», ч. 7, 8, 9-10. — Б.-Т., «Смолоскип», 1988, стор. 199-204.

І. КАВАЛЕРІДЗЕ ПРО Л. КУРБАСА

Розповідали, наприклад, що Лесь Курбас був перевізник на поромі десь на Соловках, відпустив довгу сиву бороду. З цього приводу навіть жартував: щоб скидатися на Харона, який відвозить у царство тіней тих людей, які розпрощалися з життям. Такий «поромник», покликавшись на негоду, якось врятує Остапа Вишню, не дасть йому зазнати долі багатьох українських письменників, про яких згодом повідомлять родичам: умер 1942 року від грудної жаби чи запалення легенів.

Із спогадів І. Кавалерідзе, *Тіні*. — «Україна», ч. 40, Київ, 1988, жовтень, стор. 15. Спогад написано 14 квітня 1978 р. Уривок.

ПРО СМЕРТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

(...) Не з медом було наше життя. Клімат, голод, виснажлива праця, а передусім ватаги добре зорганізованих «уголовних», якими багата русская земля — робили умовини прямо нестерпними.

Та Лесь і в цих обставинах не перестав бути собою, артистом-ідеалістом, що не вмів сидіти мовчки заклавши руки. Хоча в таборі були всі дані для організації самодіяльности, та досі не було нічого зроблено, через брак організатора та типічний склад в'язнів. Курбас почав з того, що нав'язав знайомства, запізнався з різними цікавими типами, як із собі рівними, студіював їх характери, пізнавав сценічні здібності.

Нав'язавши знайомства та підібравши потрібних, почав з ними укладати сценарій, також із таборового побуту, спертий на реальній дійсності, виелімінувавши все гидке, все ординарне, так що кожний грав «себе», але в благородному світлі. Ця обставина так впливала на артистів, що вони росли морально, а свого режисера стали прямо боготворити. Театр став сильною організацією в таборі, а Лесь своїм авторитетом став загрозливим конкурентом для керівників табору. Він мав такий вплив на таборовиків, що кожної хвилини міг їх пірвати до будь-якого виступу проти адміністрації.

Курбас, на зразок Шевченка, приїхав на Соловки із гілякою тополі за халявою. Він зразу посадив її, доглядав з якоюсь фанатичною вірою. Весь вільний час він проводив біля своєї тополі, з якою пов'язував свої душевні сподівання. Це всі бачили, і начальство про це знало. Тож склало хитрий плян — знищити тополю і в цей спосіб знищити психічно Курбаса. Знайшли одного драбугу, що за пляшку горілки погодився зрубати Лесеву тополю. Про

цей намір, нібито бандита, зрубати тополю, само начальство розголосило по таборі, щоб це дійшло і до Леся. Сподівалися, що Лесь стане боронити свою тополю, зчепиться з бандитом, а цей «у власній обороні» тарахне його по голові та прикінчить.

Почалося все по пляну. Впала тополя, прикликаний Лесь не кинувся на бандита, але припав до пенька та почав спазматично ридати. Бандит здурнів. Плян попсувався. Він зм'як і розказав з чийого доручення він зрубав тополю. А потім побіг до того, від кого дістав доручення, і одним помахом сокири зарубав його.

Ніхто ніколи не дізнався яку провину причепили Курбасові після того випадку. Знаємо лише, що його вкинули у «яму», якою карали найгірших злочинців. Це була яма, викута в скелі над морем. В часі припливу вона виповнялася водою. При сильнішому приплмві вода виповняє її цілковито і людина тоне. Як довго там костенів у крижаній воді Курбас та коли він покінчив своє життя, нам не було відоме. Знаємо лише, що він покінчив його таки в ямі.

Такої смерти діждався Курбас не від фашистів, але від законної влади «найдемократичнішої держави» у світі, не в середньовіччі, а таки в нашій добі. Не в дикій Азії чи Африці, але таки в Европі. А за яку провину попав він до «ями», то так і не вдалося нам дізнатися.

Із статті В. Ґоцького «Як помер Лесь Курбас». — «Шлях перемоги», ч. 50, Мюнхен, 1979, 16 грудня. Розповідь про смерть Л. Курбаса подала сестра автора на підставі інформації отриманої від співв'язня режисера з Житомирщини. Лист датований 12 вересня 1959 р. Уривок.



РСФСР

СВИДЕТЕЛЬСТВО О СМЕРТИ

II-ЮБ № 010065

Гр. Курбас
Александр Степанович
умер(ла) 15 ноября 1942 г.
Тысяча девятьсот сорок второго года
(прописью) (цифрами год, месяц и число)
возраст 55 лет
Причина смерти кровоизлияние в мозг
о чём в книге записей актов гражданского состояния о смерти
19 61 года мая месяца 16 числа
произведена соответствующая запись за № 31
Место смерти: город, селение —
район — область, край,
республика —
Место регистрации: г. Ленинград
(наименование)
Дзержинский ЗАГС
(место нахождения бюро ЗАГС)
Дата выдачи 16 мая 1961 г.
Заведующий бюро записей актов гражданского состояния

Фальшиве свідоцтво про смерть Леся Курбаса, видане 16 травня 1961 року в Ленінграді.

ПРОКУРАТУРА
Союза Советских
Социалистических Республик

ВОЕННЫЙ
ПРОКУРОР
СЕВЕРНОГО
ВОЕННОГО ОКРУГА

31 января 57 г.

№ 1022-р-524

Гр-ке ЧИСТЯКОВОЙ В. [illegible]

г. Харьков-[illegible],
ул. Гиршмана, дом 17
кв. 18.

В дополнение к нашему сообщению за № [illegible] от 29 декабря 1956 года сообщаю, что определением военного трибунала Северного военного округа от 31 января 1957 года дело в отношении Вашего мужа, – КУРБАС Александра Степановича дальнейшим производством в уголовном порядке прекращено за отсутствием состава преступления.

ПОМ. ВОЕННОГО ПРОКУРОРА СевВО
ПОДПОЛКОВНИК ЮСТИЦИИ –
/ СТАРЦЕВ / [signature]

Лист помічника військового прокурора Північної військової округи, підполковника юстиції Старцева до дружини Леся Курбаса Валентини Чистякової від 31 січня 1957 року про те, що справа стосовно Курбаса «подальшим виробництвом у карному порядку припинена через відсутність складу злочину».

МЮ – УРСР
ХАРКІВСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ СУД



МЮ – УССР
ХАРЬКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ СУД

гор. Харьков, улица Богдана Хмельницкого № 4, телефон № 2-[illegible]

[illegible] апреля 1957 г. №

СПРАВКА

Дело по обвинению КУРБАС Александра Степановича пересмотрено Президиумом Харьковского областного суда 19 апреля 1957 года.

Постановление Судебной Тройки при Коллегии ГПУ УССР от 9 апреля 1934 года в отношении КУРБАС А.С. отменено и дело производством прекращено.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ХАРЬКОВСКОГО
ОБЛАСТНОГО СУДА /МИРОШНИЧЕНКО/

Довідка видана дружині Леся Курбаса В. Чистяковій про те, що «постанову Судової Трійки при Колеґії ДПУ УРСР від 9 квітня 1934 року стосовно Курбаса О. С. скасовано і справу виробництвом припинено».

НАТАЛЯ КУЗЯКІНА

ЗА СОЛОВЕЦЬКОЮ МЕЖЕЮ

(...) В розповіді про Соловки не обійти тих, кому тоді довелося випити вдвічі більше гіркоти — не лише бути там, а ще й розважати таких, як і самі, в'язнів.

Олександер Степанович Курбас — Лесь Курбас, як його прийнято було називати, — керував Соловецьким театром у 1935-1937 роках. Як і інші, він також писав додому, в Харків, де залишалися мати й дружина, Валентина Миколаївна Чистякова, актриса ним же створеного театру «Березіль» (а втім, уже перейменованого в театр імени Шевченка).

В. Чистякова не зберегла листів чоловіка. Ймовірно, вона чекала, що її можуть вислати і, як пояснювала потім, спеціяльно брала сеанси гіпнози, аби все забути. Сеанси виявилися цілком успішними. Тож і через двадцять літ, уже в 60-ті, Чистякова боялася розповідати про Курбаса й сама нічого не написала.

Як уявити собі його духовне життя тих років? І чи можна знайти більше приниження для гордої душі, ніж обов'язок розважати в тюрмі?

Курбас-артист приваблював у молодості зовнішністю романтичного поета — струнка фігура, легка хода, витончена пластика, надхненне обличчя, над сіро-зеленими очима — брови врозліт. Та він і духом тяжів до романтики, рвався у світ піднесеного мистецтва і не бажав миритися з прозою життя.

На власній долі актора українського театру в Галичині він, однак, переконався, що артист, як ніхто інший, залежить від суспільства, його багатства чи бідности, його традицій і помилок. А українське суспільство, — і в межах Австро-Угорщини, і в царській Росії, — було матеріяльно і духовно пригнічене. Новаторові, людині европейської

культури в такому суспільстві важко. Курбас, створюючи в роки революції та громадянської війни в Києві театри — «Молодий», «Кийдрамте», «Березіль», — уперто бореться за підвищення культури драматичного мистецтва. І радіє кожній можливості зробити ще один крок уперед, відкрити ще одну студію, оновити естетику спектаклів.

У голодний 21-ий, рятуючись з театром у невеличких містечках Київщини, режисер записує до щоденника: «Чув фразу на адресу наших вагонів: «Артисты всегда были лакеями и сейчас лакеями поделались». Стало дуже соромно».

Якщо «соромно» — значить, у грубих словах була частка жорстокої правди? Звичайно, давно сказано на Україні — «на чиєму возі їдеш, того й пісню співаєш». А артист же повинен ще й співати її «персонально» хазяїнові воза, тобто тому, хто дає приміщення, пайки й дозволяє спектаклі.

Часом Курбасові ставало геть погано. Його учень В. Василько записав у 24-му році до щоденника «шматки, які згодяться колись для спогадів» (...). «Якось сиділи ми в інтернаті у Харкові, і Курбас так змалював мені кінець свого життя. Є на морі маяк, там живуть два старих сторожі, які по черзі несуть вахту біля вогню маяка. Існують за рахунок того, що ловлять у морі рибу, а на рибу вимінюють все, що їм потрібно, навіть книги й газети. Два сторожі на маяку — це Курбас і Семенко — поет, з яким Лесь давно дружить».

Хтозна, що навіяло йому ту романтичну мрію і що в ній переплелося: роки вигнання В. Гюґо на острові Джерсей чи втеча Поля Ґоґена в казковий світ Таїті, а може, трагічна поїздка Ф. Шопена і Жорж Санд на Майорку? Чи далася взнаки втома від голоду, тифу, розрухи — від варварства життя?

А ледь пішло життя вгору — піднісся духом і Курбас. Він працює багато, захоплено, воює з консервативністю українського глядача спектаклями талановитими, несподіваними — «Джіммі Гіґґінс» за Е. Сінклером, «Газ» Ґ. Кайзера, «Макбет» Шекспіра.

У Харкові, куди театр «Березіль» переїхав 1926 року, режисер дав життя найглибшій п'єсі М. Куліша — «Народній Малахій». Курбаса починають цькувати разом із драматургом — послідовно і з різних боків.

Обставини змушують керівника «Березоля» відступати, шукати обхідні шляхи, захищаючи гідність правди й мистецтво театру. Після «Маклени Ґраси» Куліша, яку Курбас

ставив, маючи на увазі не лише бідування безробітних у Польщі, а й голод у власній країні, його вигнали з театру.

На пізньому вечірньому засіданні Наркомату освіти України 5 жовтня 1933 року Курбас тримався з гідністю великого майстра і чесного громадянина. Він пояснював акторам, які намагалися стати на його захист, що його звинувачувачі не можуть висловлювати позицію пролетарської громадськости і партії: «Тут склока, мілка розправа, а не думка громадськости (...). От товаришам здається, що це проста річ — переглянути. Переглянемо і завтра зробимо інакше. Я так працювати не вмію (...), я не хочу бути паяцом (...). В тій справі мистецькій, дуже складній справі — це не є перестановка стільців, це є велика праця (...). Це такий тонкий довгий процес, і не можна так грубо підходити, бо це буде політичним злочинством». (Стенограма).

На жаль, режисер мав рацію лише частково, мовлячи про «дріб'язкову розправу, чвари», — насправді ж у містах України репресії розгорнулися на повну силу, хоча до «кіровського потоку» й залишалося іще більше року.

Курбас поїхав до Москви й у ГОСЕТ (Державний єврейський театр), взявся за «Короля Ліра» Шекспіра, — він розумів ідиш ще з часів молодости. Праця його була перервана на початку 34-го: в квітні він був засуджений «трійкою» ДПУ в Харкові й одержав п'ять років.

Наприкінці 34-го Курбас «в прекрасному англійському костюмі» з'явився в Медвеж'єгорську і був призначений головним режисером театру. Свідчення людей, що працювали з ним на Медвежці й на Соловках, на жаль, досить сумнівні, та все ж пошлемося на них.

Актор театру «Березіль» Олександер Тимофійович Подорожний, який потрапив на Біломорсько-Балтійський канал ще на початку 30-их років і не пізніше літа 35-го звільнений з табору, грав у Курбаса в грудні 34-го. Зберігся текст його ролі (матрос Бондаренко у п'єсі Л. Славіна «Інтервенція»), на якому стоїть дата: Медгора, XII, 34.

Дерев'яний театр був за півкілометра від табору. Невеликий, чоловік на 300, затишний осередок европейських розваг для працівників управління ББК.

Гріх не назвати тих, чиї смаки, а також накази покликали до життя театр на Медвежці — Центральний театр ББК: начальник ГУЛАГу (рос.) М. Д. Берман, начальник Білбалттабу С. Г. Фірін, начальник Біломорбуду Л. І. Коган, заступник начальника Біломорбуду Я. Д. Рапопорт, начальник робіт Н. А. Френкель.

В'язні в цьому театрі з'являлися нечасто, до них приїжджали аґітбриґади з концертними номерами. А втім, після пуску каналу в спорожнілих бараках розміщалися спецпереселенці — розкуркулені із сім'ями, які повинні були взимку валити ліс, а влітку — на болоті — займатися сільським господарством. Та, мабуть, їм було не до вистав!

У театрі працювало багато людей. Асистент Курбаса по художній частині В. Цеханський згадував:

«Були й вільнонаймані. Велика трупа, лише в оркестрі було чоловік 30-40. В цілому близько сотні... Театр великого розмаху!

Театр був, як тепер кажуть, синтетичний. В перший день тижня давали драму, в другий — оперу, в третій — оперету. Четвертого дня був балет, п'ятий відводився для симфонічної оркестри, шостий — театру мініятюр та естради, на сьомий день показували свіжий фільм».

Директором театру під час перебування В. Цеханського працював Д. М. Персон, колишній комерційний директор «Міжрабпомфільму», музична частина — в руках колишнього ректора Московської консерваторії Б. Пшибишевського. А головний режисер — відомий конферансьє О. Г. Алексєєв. Як згадував Цеханський, зміщення з посади й призначення замість нього Курбаса, звичайно ж, не сподобалося Алексєєву, і він домігся-таки свого: напередодні генеральної репетиції «Інтервенції» «ідеологічного ворога» Курбаса відправили на Соловки.

Коли він там з'явився? Очевидно, не раніше травня й не пізніше жовтня 35-го. І оселився, мабуть, у двоповерховому келійному корпусі, між Архангельською та Білою (Головленківською) баштою: невелика склепінчаста келія з ґратами на вікні, залізне ліжко, на стіні килимок з українським орнаментом, на ньому — жіночий портрет у овальній рамі з карельської берези. Як жорстоко, глумливо викривлялася його мрія про усамітнену спокійну старість: острів у морі, маяк. А на острові — табір, місце доглядача маяка зайняте. На Медвежку доходили чутки, ніби Курбас намагався покінчити життя самогубством, повіситися...

На Соловках тоді діяли драмгурток вільнонайманих та аґітбриґада ув'язнених, професіоналів небагато, та вони все прибували: актор «Березоля» Ф. Д. Гладков, актор А. Т. Паламарчук, режисер Д. Д. Ровинський, драматург М. Д. Ірчан, актор МХАТу В. С. Цишевський, відомий співак Л. Ф. Привалов, ленінградський піаніст Н. Я. Вигодський...

Курбас об'єднує аматорів і професіоналів в один колек-

тив і заново створює театр на Соловках. Свій останній театр. І все в ньому відбувається чесно, серйозно й по-справжньому, як при створенні будь-якого хорошого колективу: відповідальний вибір п'єси, навчання акторів, нічні репетиції. Досвідчена рука Курбаса спрямовує зусилля багатьох десятків людей до того заповітного дня, коли нарешті видрукують програму з жорстким попередженням: «Входити в залю після 2-го дзвінка категорично заборонено», і в притихлому театрі згасне світло.

Коли уявляєш собі цю, трохи витягнуту в довжину залю, коли уявляєш собі обличчя тих, ким за хвилину заволодіє фантазія, хочеться згадати слова юного Бєлінського: «Чи любите ви театр, так як я люблю його, тобто усіма силами душі вашої (...). Чи, краще сказати, можете ви любити театр більше за все на світі, крім блага й істини?»

Ні, не всі глядачі Соловків любили на волі театр так палко і віддано! Для вуркагана і професора ціна його була різною. Та тут, підвладні силі мистецтва і великої ілюзії театру, вони однаково відтавали душею — хай на коротку мить. Вони навіть сміялися — та як!

Мабуть, у березні — квітні 36-го Курбас поставив «Учня диявола» Б. Шов. Є в цій чудовій п'єсі, дія якої відбувається в роки боротьби за незалежність Америки, саркастична сцена: англійський суд, аніскільки не цікавлячись суттю справи, присуджує пастора Андерсона до смертної кари, хоча насправді перед судом інша людина, Річард Дайджен.

Коли генерал Берґойн вишукано переконує Річарда, що йому краще бути повішеним, аніж розстріляним, оскільки солдати брітанської армії погано стріляють, а «повісити вас ми можемо з цілковитим знанням справи і для повного вашого задоволення... Вам буде зручно, містере Андерсон, якщо вас повісять о дванадцятій годині дня?» — в залі виникав сміх і апльодисменти.

З чого сміятися? Із невідповідности ґречности Берґойна й страхітливого беззаконня суду, на якому вже сказано, що Річард — не Андерсон? Із незбагненної логіки, за якою рішення тупого майора Суіндона повісити безвинного з виховною метою, не відмінялось проникливим Берґойном?

З кого сміялися? Із себе. Із своїх показань, своїх слідчих, своїх процесів. І, значить, життя — поки воно життя — брало своє? Так, звичайно!

У давньому спектаклі Курбаса «Джіммі Гіґґінс» голос

із хору робітників, з темряви, звертався до головного героя, чесного американського соціяліста, якого катували в англійській контррозвідці (Архангельськ, 1919):

Ти Ісус на хресті, і коли ти зрадиш,
То світ назад відступить, може, назавжди.
Ти мусиш стерпіти, ти мусиш це перенести,
І це, і те. Ти мусиш все переносити вічно.
Так довго, як цього треба...

Тепер Курбас повинен був умовляти самого себе — витримати, вистояти. Сили ще були, хоча й голова посивіла. В 37-му йому виповнилося п'ятдесят, і з часів давньої молодости збереглася хіба що легка хода та невикорінена здатність запалюватися в роботі.

Письменник Рустем Валаєв, брат якого, Ростислав Валаєв, грав у Соловецькому театрі, пригадував розповідь брата про пошуки героїв для «Аристократів» Поґодіна (сам Ростислав грав Костю Капітана):

«Завжди коректний і стриманий, Курбас на репетиціях «Аристократів» нервував і говорив акторам про їхню неспостережливість, невміння розкрити образ, звертав увагу на неправильні інтонації, жести, ходу.

— Ви вийдіть у табір і подивіться, як ходять злодії й бандити, — казав Курбас акторові, який грав Лимона. — А яка з вас Сонька?! — докоряв режисер актрисі, що сором'язливо кліпала. — Аджеж є у таборі дві-три повії; поспостерігайте за їхніми манерами: придивіться, як вони заглядають у очі чоловікам, як закидають, сидячи на лавці, ногу на ногу, як пускають дим із цигарки...

Пропрацювавши над «Аристократами» майже півтора місяця, Курбас відмінив усі репетиції і без будь-яких пояснень раптом виїхав на Анзер і Муксалму.

З'явившись у театрі через кілька днів, він відрекомендував акторам злодія-рецидивіста, привезеного ним з Анзеру, та якусь перепудрену, розмальовану дівицю з нахабним поглядом, вивезену з Муксалми.

— Ось ваші нові колеґи, — мовив Курбас до акторів. — Цей товариш гратиме Лимона, а ця дама, пардон, дівиця — Соньку.

Помітивши недовірливі погляди акторів, він додав:

— Вони відмінно зіграють свої ролі!

І справді, Сонька та Лимон грали в цьому спектаклі так, як можуть грати лише обдаровані, професійні актори.

Прем'єра пройшла з ґрандіозним успіхом.

Якої величезної сили талантом повинен був володіти Лесь Курбас, аби створити при майже повній відсутності професійних акторів такий яскравий, правдивий, незабутній спектакль!»

Втім, злодій у ролі Лимона, напевно, не втримався, бо програма зберегла ім'я іншого виконавця — Цишевського.

Так і минали соловецькі дні й місяці Курбаса — в труді, в невпинному борінні надій і відчаю. Він ставив «Весілля Кречинського» А. Сухово-Кобиліна, «Славу» В. Гусєва, «Інтервенцію» Л. Славіна, — доводилося грати багато п'єс, бо за 3-4 рази вся публіка встигала їх переглянути. Він ставив нові спектаклі, готував концерти й закреслював прожиті дні.

У вересні-жовтні 37-го Курбас ще живий. Особлива «трійка» УНКВС Ленінградської області додає йому новий термін, який — невідомо.

Обстановка в таборі на цей час погіршилася, з ув'язненими починають поводитися суворіше. Тоді, а чи пізніш, запроваджена єдина форма сіро-сталеві гімнастерки, зелені штани військового зразка, кашкети, бушлат на ваті. Все з клаптів двох кольорів — сірого й зеленого.

Напевно, саме в листопадові дні 1937 року відбувається не знана нами катастрофа. По всіх корпусах прокочується найжорстокіший обшук, відбирають книги, папери, листи, все, чим жила більшість. Потім роботи і вільне ходіння припинені, в'язні замкнені в камерах.

Серед них і молодий український поет Василь Мисик, якого я в 60-ті роки розпитувала про минуле.

Хто-хто, а він потрапив на Соловки абсолютно випадково: вночі, на темних сходах парадного люди з НКВС зупинилися перед дверима квартири, де він одержав кімнату. Щоправда, в ордері було зазначено «Василь Минко», на дверях же — «Василь Мисик», але в поспіху здалося, що то одне й те саме.

Коли Мисика привезли на вулицю Чернишевського, де в Харкові розміщувалось управління, непорозуміння відразу вияснилося, та — на жаль! — нічого не змінилося. Слідчий спокійно втішив: і до Минка черга дійде. Однак галочка в списках проти його імені вже стояла, потік нових надходжень не вичерпувався, — і прожив Василь Минко вільним громадянином!

Слідство у справі Мисика закрутилося, знайшовся й потрібний донос, та тільки всі звинувачення арештований відхиляв. Делікатна і м'яка людина, поет неголосного, але

чистого тону, він уперто стояв на своєму, нічого не визнав і нічого не підписав. Справі це, втім, не допомогло, все одно — п'ять років і традиційний шлях на Соловки.

Всі соловецькі роки Мисик провів як непримітний добросовісний в'язень. Жодного разу не виділився, не спробував знайти собі полегшення. Доля наділила його не лише рідкісною тактовністю, а й обережністю. А може, глибоке вивчення східньої поезії, як і гірких біографій придворних поетів середньовіччя, — зайняття, якому він у Харкові віддавав так багато часу, може, саме це вивчення зробило його мудрішим? У 39-му році, коли закінчився термін, його випустили.

Восени 37-го він замкнений у камері, як і всі інші. Продовжувалося це день? Два? Потім табір повернувся до життя, але Мисик не побачив уже нікого з українських письменників і журналістів, з якими спілкувався. Зник і Курбас.

Чутки ходили найрізноманітніші: розстріляли, втопили в баржі, відправили в Медвежку і далі — вивезли на острів Вайгач. Свідків не було. Заплісniявілі посилки через кілька місяців повернулися до рідних.

Ніяких достовірних свідчень про Курбаса у мене більше немає. В чернетках В. Василька до п'єси про його вчителя «Чашка чорної кави» (60-ті роки) збереглося два слова: «Воркута. Страта». Мабуть, Василько чув і про такий варіянт долі Курбаса, що цілком можливо, але потребує перевірки.

У довідці про смерть Курбаса, виписаній Васильєострівським ЗАГСом, вказана дата смерти — 15 листопада 1942 року і її причина — «крововилив у мозок».

Колись Голос із хору в «Джіммі Гіґґінс» (цей текст належав Курбасові) прощався з героєм, що втратив розум від болю:

Я людина, я перемагаю.
Я перемагаю плоть слабу,
Роздавлюю тіло й підношусь над ним.
Я глузую з його тюрем,
З його мук, з його страхіть.
Я — істина, і голос мій почує світ.
Я — справедливість, і мною будуть керуватись в світі...
Визволення, визволення, визволення!

«Київ», ч. 7. — Київ, 1988, липень, стор. 130-134.

НЕСКОРЕНІ БЕРЕЗІЛЬЦІ У США



Йосип Гірняк
(14 квітня 1895
-17 січня 1989).



Олімпія Добровольська
(нар. 12 серпня 1895 р.).



Наталія Пилипенко
(26 серпня 1898-27 жовтня 1973).

РОЗДІЛ VI

ПРИСВЯЧЕНО ЛЕСЕВІ КУРБАСОВІ

ОСТАП ВИШНЯ

Іде Лесь Курбас, а за ним іде нова доба...

Іде Лесь Курбас і «слідить» на тій новій добі.

Слідить «Царями Едіпами», «Газами», «Гайдамаками», «Макбетами», «Гіґґінсами».

А з-під ступнів його іскри викрешуються. Іскри ті обертаються в режлябораторії, в театральні студії, в нові етапи українського театрального мистецтва.

Не заважайте йому: хай іде!

[1928]

ЮРІЙ КЛЕН

... Спитав я: «Хто ти? — і відказав він глухо:
Був з мене Мельпомени вірний жрець,
Що не достежив, звідки вітер дмуха,
Тому чекаю тут на свій кінець.
Бо я втіляв і радощі і журби
У постаттях мінливих на кону.
Тобі відоме це ім'я: Лесь Курбас.
Сам Аполлон надяг мені вінець,
А нині теж до мене линуть юрби:
Туди й сюди хиткий порон жену.
Хароном я зробивсь у царстві тіней.
Свою жорстоку долю не клену:
Не жду визволення, не жду відміни,
Бо знаю: не вернеться назад
Ніхто з цієї мертвої країни».
Біль серце обкрутив мені, як гад;
Не розумів я тих страшних містерій.
Я знав, був Курбас лицарем без вад,
А Сінклер з Кайзером в Есесесері
Собі проникливого тлумача
Знайшли в тім геніяльнім режисері.
Хто ж і защо підніс над ним бича?
Де, де і як до тої таємниці
Знайти мені, немудрому, ключа?
Невже є злочином, який з дзвіниці
Гуде, отой від Бога даний хист?
Хіба ж його повинен у в'язниці
Спокутувати майстер і артист?

[1930-ті роки]

ІГОР МУРАТОВ

ПАМ'ЯТІ КУРБАСА

Вибаглива красуне Мельпомено,
Не всі тобі однаково служили:
Цей чесно, як чиновник, той — надхненно,
А хтось, шукавши золотії жили
В твоїй красі зухвалій, непродажній...
Та службі, хоч якій ретельно-справжній,
Ти й разу не була душею рада.
А гендлювать тобою — чи ж не зрада?
І лиш отим наївним до нестями
Отим до завороженості щирим
Ти відчиняла у безмежність брами
Й бурунила за ними буйним виром.
Вимоглива чаклунко Мельпомено,
Людських видовищ мудрая богине,
Даруєш ти не щедро, не щоденно
Нам чудеса, в яких безкрилля гине,
Й тоді буденний день під яворами,
Чи затишок звичайної квартири
То повниться напруженістю драми,
То вибухає реготом сатири.
Й тоді на полі битви і у полі.
Де гній парує, щоб буяла парость,
Змикаються в твоїм магічнім колі —
Вогонь і крила; молодість і старість;
Ненависть і любов; смутне й відрадне;
Підступне й чесне; справжнє і парадне.
Тож хай, запричастившись коло тебе
Цикутою священної отрути,
Твої жерці високе бачать небо,
До матері-землі навік прикуті
Не патосом екстазно-молитовним —
Обов'язком залізним, безумовним.

Бо, як вогонь, то хай вогонь — не вогник,
А якщо повінь, — хай не тлін, не сирість.
А той Славута, що реве і стогне;
А якщо кін — нехай не ремесло,
А штуки дух, дерзання і єство,
Як Курбасові
                              ніжність,
                                                  лють
                                                              і щирість.

25. I 1965 р.
м. Харків

ІВАН СВІТЛИЧНИЙ

КУРБАС

Ламали людям ми горби,
Щоб вирівнять хребти.
Микола Бажан

Курбас ліг у ту промерзлу землю.
Ліна Костенко

Я живу на костях мертвых, костях голодных,
в плену берцовости осин и берез.
Семен Ґлузман

I. ВІТЕР З УКРАЇНИ

І сонце таке мертвотне:
Само себе не зігріє,
Виткнеться ледь з-під обрію
На скрижаніле тло,
Повисить мерцем у зашморгу,
Здушено відсіріє
І западеться в безвість.
Було, а чи й не було?
Гіпербореї! Холод —
Державний, крутий, монарший.
Він — і суддя верховний,
Підсудок і прокурор.
Вам адвоката? Вибачте.
Вироки без оскаржень.
Трубить органний реквієм,
Виє погребний хор.
Мерзнуть бушлати сірі
У каламуті сірій.
Мерзнуть в бушлатах сірих
Згорблені кістяки,

Скручені сухожиллям
У власній дубленій шкірі,
У черепах проблимують —
Живчики чи свічки?
Вітер! Не вітер — буря!
Трощить, ламає з коренем...
Вітер! Рев! Свист! Кружіння!
(«Нікого так я не люблю!»)
Хто там ще вертухається?
Шобло колимське! Скоро вам...
Виправить вас могила.
Виправить! Люд — верблюд!
Мерзне маестро Курбас,
Зеров — професор — мерзне.
Вітер! Навала диких
Ордищ! Орда навал!
Кайлами веселіше,
Професори — маестри!
Будем — (могила братня?
Чи оборонний вал?)
Буде! Що треба — буде!
Чортове ви насіння!
Труд вас звільняє, падли!
Мать вашу перемать!
Люди чи звірі? Виє
Вітер із України:
Перемолоти! пере-
Рити! переламать!
Маестро заціплює зуби.
Руки судомлять корчі.
Вельмишановне стерво!
Нумо, дружніш довби!
Чуєте! Мозок нації!
Кров голуба! — регоче
Вітер із України:
— Любиш мене? Люби!..
Маестро заточується...
Не на коліна! Стоячи.
Падати — навзнак! Падати?
Дзуськи! Він не впаде.
Вітре із України!
Де ж ті клярнети соняшні?
Де золотий твій гомін?
Арфи і флейти — де?

Вітре із України!
Дай мені, принеси мені
Призвук живого слова.
Вітре! Не маю сил.
Крапельку віри сущої —
Блудному, може, синові.
Крихту надії! Син я.
Хай непутящий — син!
Вітре із України!
Дай мені щиру правду:
Хто тебе, вітре, з'яловив?
Хто здичавив тебе?
Де твоя кров калинова?
Де твій євшанний прадух?
Слава твоя козацька?
Виструнений хребет?
Вітер із України!
Чортів, проклятий вітер!
Скільки перетрощив ти!
Скільки перекосив!
Хто 33-й вижив?
Хто 37-й витерп?
Вітре із України!
Що за чума єси?
Таже гули Космічні
Оркестри — і небо вторило!
Таж потрясали гімни
Бані небесних сфер!
Де той Максим Тадейович?
Хто він — Павло Григорович?
Як Микола Платонович?
Хто ви і де тепер?
Що ви поглухли? вимерли?
Струни бандур ослабли?
Доля скрутила? Меч
Дамоклів? Чи Божий перст?
Трудний він і тернистий,
Шлях на Голгофу слави.
Нести ж — якби хоругви! —
Нести ж могильний хрест!
Страшно! Але скажіте
(Ви чесні! Святі! Відверті!):
Невже ви нас, побратимів —
Без жалю, гризот і мук —

Величності пані Вічності
Вшанованій пані Смерті —
Шлете, як листи в конверті
До їхніх кістлявих рук?
І вас не приходять мучити —
Не плоскі, тупі пророки ті,
Не Гамлети роздвоєнські,
Що в них і серця гноять, —
А ми, вами оптом продані,
А ми, вами смертно прокля́ті,
Розстріляні й перевішані,
Частки вашого Я?
Чи справді ви всі не ті вже,
Інакші всі, не вчорашні,
Що вже не в Курбаса й Зерова
(Хто то для вас тепер!),
А в себе, один у одного,
Ви, зі страху безстрашні,
Ви, не змигнувши серцем,
Розрядите револьвер?
Жерці Аполлона! Прокрустам
Творять девізи й стяги:
«Ламаємо людям горби,
Щоб вирівняти хребти!»
Вандейської одіссеї
Рапсоди — антропофаги!
Криваві вандали — Гомери
Червоної Воркути!
Альґебра і гармонія
Вимуштруваних Сальєрі!
Естет-садисти! Чорної
Магії професори!
Поети стріляють римами,
Чекісти — із револьверів!
У серце стріляють. Серце —
Мішень для куль і для рим.
Ну, перестріляли Фавстів,
Ну, Гамлетів перевішали,
Визбулись Достоєвських...
Черга тепер чия?
Не ваша? І вам — вільніше?
Спокійніше і тепліше вам?
Це все, що для щастя треба?
Для справжности? Для... чи як?

Пощо ж ви, троглодити,
Вилізли із печери?
Це — ваша святощ-місія?
Зоряний час? О фарс!
Скіти ви! Азіяти!
О будьте прокляті ще раз!
Будьте... Я вас не знаю.
Знати не хочу вас.

2. LACRIMOSA

Маестро! Молю, Маестро!
Благаю: не треба, рідний!
Кому — в космічні оркестри! —
Такий дисонанс потрібний!
Маестро! Потерпіть трохи.
Не квапте, маестро, час.
Правда самої епохи
Реабілітує вас.
Всім, хто як Ви, — бандити
Будуть іще — тим самим! —
Ладанами кадити,
Виспівають осанни.
Вам, хто краї північні
Вгноїли, Вам, маестро,
Вшкварять пеани космічні
Випробувані оркестри.
Вам монумент поставлять,
Бронзовий, імпозантний,
І пом'януть, прославлять,
Висвятять — що казати!
Вам, хто в сніги-морози
Дохли, мов сонні мухи,
Зронять солоні сльози
Юди, тюхи-матюхи.
Скажуть: хіба ми знали?
Скажуть: *тепер* ви мудрі!
Скажуть: нам наказали!
Нас же пошили в дурні!
Будуть волосся дерти,
Голову — попелом (чом не...?)
Щастя (на жаль, посмертне)
Збурить в них заздрість чорну.
Ті, хто *тоді* горою

Вистояв за пілатів,
Вибившись у Герої,
Вас, не лавреатів,
Вставлять — самі! — в кіоти
В святці, в канон, в реєстри.

Правда, це буде потім,
Але... терпіть, Маестро!
Все буде добре. Вчасно
Реабілітують трупи.
Вам же майбутнє щастя,
Вибачте, не до дупи?

3. ГЕТЬМАН МЕЛЬПОМЕНИ

Не чує мене Маестро!
Слова мої запізнілі
Не годні і проти вітру.
Куди їм крізь простір-час!
Не чує мене Маестро!
(... А ті, хто ще теплі й цілі,
Хто має ще вуха й очі,
Ті чують і бачать нас?..)
Не чує мене Маестро!
Та й чим я Маестро втішу?
Стоїть він, мов древній витязь
За київський вал, стоїть
На вітрі, на хвищі, й губи
Мов клятву, мов найсвятішу
Молитву, шепочуть у безвість
Часів — поколінь — століть:
— Я — Курбас (казали: геній,
Улюбленець Мельпомени,
Творець — чародій Мазайлів,
В країні Малахія — маг).
Я, вас — на Олімпі слави —
Всіх знаючи поіменно,
Пройшовши вогонь і воду
І пекло тортур — Гулаг,
Я, виголоданий до мумії
В лабетах у костомахи,
Вітрами продутий наскрізь,
Засушений, мов кістяк,
Я, вільний від рабства слави

І вільний від рабства страху,
Гордую на ваш блазенський,
Відьомський шабаш — спектакль.
Злиденні пігмеї, євнухи
Ґвалтують шляхетну пристрасть!
Космічні оркестри шпарять
Для п'яного шобла марші!
Лінчую в собі митця я.
На мізер, на роль статиста,
Боввана глухонімого,
Не згоджуся. Я не ваш.
За підлі, за яничарські
Реґалії і клейноди,
За оргії самоґвалтів,
За кайфи саморозп'ять
Я чести свою твердиню,
Нескорений образ свободи,
Фортецю своєї гідности —
Душі — вам не здам і на п'ядь.
Ховатиму мерзлі кості
Під риб'ячий пух бушлату,
Жуватиму пайку тирси,
Хлептатиму баланду,
Нестиму — маестро кайла, —
Мов булаву, лопату,
А трупом — не на коліна, —
Як час мій проб'є, впаду.
Хай груди — іконостасом,
Хай килим під ноги стелять,
Я не ступлю й півкроку
У ваш мародерний рай.
Стою — ніби Дант у пеклі,
Стою — непорушна скеля.
А зрушить... не кругло в носі
І — баста. І — все. І — край.
Триклятий і сторозтерзаний
На мізер, на порох стертий,
Я понесу в могилу
Не виламані горби.
І, вами анатемований
Найпослідущий смертник,
Таврую вас, підлих: ниці!
Ганьблю вас тупих: раби!

Маестро — прекрасний. Профіль
Орла — як у Мікель-Анджельо.
Зіходить святе надхнення.
Він творить. Він сам не свій,
І помах руки всевладний,
І вітер басує вражено.
Органно. Звучить симфонія
Розбурханих ним стихій.
Космічний оркестр — могутній! —
У гетьмана Мельпомени
Життя — то вогниста музика,
А творчість — божиста гра,
І раптом — на вищій ноті —
Стріпнулась брова: по мене?
Ах, як не до речі!.. Власне,
Завжди готовий, пора?
Не захотів паяцом
При королеві голому?
Дуло чорніє в душу.
Клацнув мов крук, курок...
От вона — роль коронна.
Вище, маестро, голову!
... Курбас ступає. Твердо
У вічність останній крок.

4. POSTFINALE

Шевченко, скінчивши «Гайдамак»,
Екскурс в минуле, казав однак,
Не забувати власне,
Яке там не є, сучасне.
Згодні?
Ну, коли згодні, слухайте про сьогодні.
Час — як вода. Спливали роки
І страхолюдище! — Соловки
Із пекла сущого стали раєм.
Сонце зійшло над полярним краєм!
Ні порівняти, ні передати!
Познімали дроти, загорожі, ґрати.
Де був концентрак, там тепер музей.
Ідуть в музей, як в Колізей,
Як до піраміди Хеопса... Історії
Кам'яний літопис!.. Ідуть прочани,
П'яні віршами. Второвано. Ґарантовано.

Тут кожен вигин і кожен скрут
Пронумеровано. Бо маршрут!
Але, буває, безпутній зайда
З маршруту збочить куди — і знайде
Череп (а для аматорів
Їх тут ще достоматері),
Візьме з понтом історика,
Крутить, як Гамлет Йорика,
Тішиться, радий знайденим.
А там, де очні впадини,
Ще одна дірка зяє.
Кругла. Просто на лобі.
Що воно?.. Хто ж те знає!
Може, тубільне гоббі,
А може, чужі заброди
Вводили власні моди
А може... т-с-с... Діло злецьке...
Ну ж, і язик!.. Язик!
А концентрак Соловецький
Перебрався на материк
Через Норильськ (малою кров'ю)
Через Іркутський централ
Добувся в Мордовію
І на Урал.
Тут — замість Курбасів,
Замість Зерових —
Рекрутували свіжі резерви.
Охочекомонні, волонтери
Поезії (а також і Прози):
Мельничуки, Мешенери,
Калинці, Морози,
Ґлузмани, Марченки,
Осадчі, Захарченки,
Стасеви, Шумуки,
Різникови, Сверстюки,
Шабатури, Стуси...
Так воно бути мусить!
Бо Соловки зужиті —
— І молодшими й старшими —
Можна життя прожить і
Не втяти путньої рими,
А для Уралів та для Мордовій
Тьма-тьменна рим в українській мові.
Що факт — то факт:

Поетам — лафа.
Кожен дерзає, кожен шукає...
... А хто там мене гукає?
Не дадуть докінчити, хай їм грець!
Так і є: Ґлузман і Калинець
Видлубали звідкись череп —
І — уявляєте? — з діркою в лобі...
Не інакше — циклоп із печери.
А може — чиєсь гоббі?

1979

СТАНІСЛАВ ЧЕРНІЛЕВСЬКИЙ

НА ВЕЧІР КУРБАСА В МОЛОДІЖНОМУ ТЕАТРІ

За горбочком — то шабля, то шапка, то чуб.
За горбочком — гопак при покосах смертей.
А попереду серце й життя на розруб —
А попереду Ґонта ховає дітей.

Люте свято відплати на плитах потал.
Але криком покривши безжальну грозу,
На червоній китайці кипить, як метал,
Кров отця, переплавлена в чорну сльозу.

Вітер чорного крику з червоних пожеж.
Ці пожежі ще вибухнуть чистим вогнем,
Коли з дальніх, воздвигнутих волею веж
Темні душі просвітить розвиднілим днем...

Ми обійдені повноголоссям предтеч.
Тільки рвані відлунки крізь мур закриття.
Як міраж, виривається Курбасів меч,
Коли чується хиже відьомське виття.

Рік за роком ця прикрість безплідних атак
На спресований шлак двоїни і мани.
Рік за роком казати, що «так» — це не так,
Рік за роком доводить, що ми не слони.

Рік за роком довбати утоптаний міф.
Рік за роком ковтати нектар з полинів.
Бо на тривкості літ за каліфом каліф,
А каліфам так вигідно мати слонів.

Що ж, коли ми слони, то й повільний наш біг.
Та від чогось він міниться круто, як путь.

Нас не чути, бо двадцять для вух — то поріг.
Двадцять герц. А слони під порогом гудуть.

Нас не чути, коли навіть звуки впритул.
На слонів у каліфів окремі досьє.
Та повітря вібрує і чується гул, —
Отже, мова, хоч нижче двадцятки, та є.

Є, як прагнення літа. Хочень слонопас
Неспроможний вловити гудінь зв'язкову.
Довгим хоботом слова низького крізь час
Ми вискубуєм з липня зелену траву.

Ми слони. Капловухі та сірі слони.
Наша місія — цирк, зоопарк та їзда.
Щось протяжно степи гомонять з далини —
Обернутися нас не пускає вузда.

Але гомін за нами летить навздогонь.
І з того, що пройшли ми, не виймеш вузла.
Ми слони, що навчились ковтати вогонь.
Ми тому такі сірі, що в шкірі зола.

Нам розписано простір. Нам час — куцоверт.
Не во благо, щоб шлях за хребтами дзвенів.
Після чинних промов благочинний концерт,
А в концерті — гопак цирковчених слонів.

Та не видно ні з центру, ні з круглих кутів
Колової арени, що в рухах тряських
Ми витягуєм хоботом з вуха чортів
І сміємось над ними в частотах низьких.

Над порогом не чути цей регіт і рев.
Він проходить крізь двері, врата і літа.
Ні за терни кущів, ні за крони дерев
Зачепитись не може низька частота.

І тоді несподівано тріскає скло
І утоптаних міфів безліття брудне.
І тоді те, що бути ніяк не могло,
Та збулось, — повертається знову до «не».

І тоді, як від стебел нагістря серпа,
Вириваються кулі зворотньо зі скронь,

І вода з-перед горла назад відступа,
І з бензином облитої плоті — вогонь.

І тоді з невідомого темного дна
В цей гулкий і неспинний потужний порив
Виринають з води не лише імена,
А й вогонь вулканічний, що їх сотворив.

Літо буде! І повноголосся предтеч
Ще повинно явити свого вороття,
Бо зринає над чолами Курбасів меч,
Коли чується хиже відьомське виття.

Літо буде, хоч покищо сірі слони.
Літо буде, хоч стримує віжки каліф,
І степи — не степи, а шматки і клини,
І безвічний свій камінь все котить Сізіф.

І ридає в конюшні великий кріпак,
І кричить на частотах низьких Прометей,
І не чути, бо вище двадцятки — гопак,
А попереду Ґонта ховає дітей.

Двісті років ховає в багряний покров.
Він зарізав їх сам. Він їх тятиме ще.
Та сльоза, як розплавлена Ґонтина кров,
По червоній китайці металом тече.

1988

ЛЮБОВ ЗАБАШТА

ТРАГЕДІЯ КУРБАСА

Сиві Ліри, Гамлети, Джульєтти
Помирали там в самотині,
Там мистець, нескорений і впертий,
Догорів на вічному вогні.

Соловецькі жальнії причали,
Курбасові ночі навісні,
Мури від обурення кричали,
Україна марилась у сні.

Виросла тополенька на схилі,
Мов тії, вкраїнської, сестра,
Чайки прилітали гострокрилі,
Вісточку приносили з Дніпра.

Він ридать приходив до тополі
І в чаїнім леті, в вишині
Відчував довічний запах волі
У далекій тій самотині.

Де вже там підмостки і театри?
Хоч би чайка рідна угорі!
Загаса поволі серця ватра
В соловецькім тім монастирі.

Все йому ввижалися ночами
Драми, ще не зіграні ніким,
України-нені вічні драми,
Що колись розвіються, як дим.

Може, хто позаздрив твому болю
Чи сльозам, що ллються, як на гріх...

Вирубали стражники тополю,
Постріляли чаєчок твоїх.

А тобі голубка сизокрила
Накувала вічність зопівдня,
Кажуть, що трагедії Есхіла
До ції, твоєї, нерівня!

1988

ОСТАП ТАРНАВСЬКИЙ

СМЕРТЬ АКТОРА

У пам'ять Леся Курбаса

А батько Степан умирав у рідній хаті,
під дзвонів ридання, плакучих беріз,
і дід Пилип упокой святий ніс
на цвинтар родинний в Старому Скалаті.

Та вістка сумна полетіла до Львова
казала, що вибув народній актор;
син Лесь, що із музами вів розговор,
з далекого Відня ніс жалощі слова.

Інакше приречено Лесеві вмерти:
із титулом народній артист — арештант
загинув, де біла тайґа-заметіль;

не гнулись берези до приходу смерти,
ні дзвін не зірвався, ні жалібний кант,
лиш вітер ридав: Березіль, березіль...

1988

НІНА БІЧУЯ

СПРОБА ПЕРЕТВОРЕННЯ 2: ЛЕСЬ КУРБАС

ХАРКІВ, ГРУДЕНЬ, РІК 1931

1

Чашка міцної чорної кави — ось що йому б зараз не завадило. Він так стомився, що перед очима плавали зелені кола. Так, наче занадто довго дивився на сонце. Навіть із заплющеними очима він бачив ці зелені кола.

Доброї кави в Харкові не знайдеш. От хібащо в пані Ванди Курбасової. Але він не хотів клопотати матері голову своєю втомою. Вона й так має досить синових проблем і клопотів.

Досить добра була в часи його студентської юности віденська кава, до віденської він не має претенсій. Львівська? При всьому його патріотизмі й любові до Львова мусить визнати, що львівська таки не дорівняла віденській. Правда, він пам'ятає одну затишну львівську цукерню, де смажили препишні пампушки. Пан Марцін знав рецепт на ті пампушки, але ні з ким не ділився. «Тісто треба випестити, як жінку, тоді буде добре, і то цілий секрет», — запевняв пан Марцін, йому ніхто не вірив, але цілком може статися, що іншого секрету й справді не було.

Неперевершеним майстром заварювати каву був старий грек у Києві, котрий тримав маленьку каварню на Костянтинівській. Каварня називалась «Капернаум». Грек, до всього, наливав каву в борг, і це додавало їй особливого смаку.

Але найліпша кава таки в Тифлісі. Чорна, а густа, як свіжа сметана. До неї подавали незмінну склянку свіжої джерельної води або такого пахучого, насиченого й холодного сливового соку, що чоловік почувався, як у гостях у Господа Бога.

Випивши без поспіху чашку тифліської кави, він за прикладом приятеля свого, Коте Марджанішвілі, перевертав її догори дном, рештки кави спливали по стінках чашечки й засихали. Коте за утвореними лініями й фігурами бачив щось таємниче і виворожував долю на завтра, але Курбас не бачив нічого — може, йому бракувало фантазії.

Рік цей доходить свого кінця, і було в ньому більше такого, що згадувати не хочеться, але що мав доброго, то таки мав: «Березіль» уперше виїхав на ґастролі поза Україну, і то не кудибудь, а у Грузію, до Тифлісу.

До Тифлісу у згадці — рукою подати. Хіба ж не вчора стояли вони з Коте Марджанішвілі на плято гори Давида і почувалися центром Всесвіту? Маленька пташка іволга, ніби кокетуючи, поблискувала перед ними то жовтим, то брунатно-золотим оперенням і співала свою веселу пісеньку.

— Ти розумієш її? — запитав Коте. — Алеж вона співає по-грузинському!

Іволга справді співала грузинську пісеньку, з якої він розумів лиш те, що була дуже мелодійна.

Курбас вигрібав з кишені рештки смаженого мигдалю, солонуватий мигдаль смачно хрупотів на зубах.

Пісенька іволги, смажений мигдаль, скажене літнє сонце над Тифлісом.

Усе було, мов гарне слівце, яке не наважишся викинути з тексту, або наче дрібний рух, якого жаль позбутися у мізансцені. Бо все ж таки в центрі Всесвіту були вони обоє — Коте Марджанішвілі і він, Лесь Курбас.

Тут, на плято гори Давида, Коте мав намір поставити «Містерію-буф» Володимира Маяковського. Коте розвивав ґрандіозний плян постановки.

Місто простягалось у них під ногами. Ні. Місто підняло їх над собою, щоб вони теж могли побачити ґрандіозне видовище — прадавнє й незбагненне місто у велетенській мушлі літнього дня. Тифліс підняв їх над верхами своїх церков, старих фортець, мечетей, над туманом, що легенько, майже невидимо снувався уздовж ложа Кури, попід мостами, і від цього здавалось, наче ріка дихає, — над загадковим, крутим плином своїх вуличок, — підняв, щоб вони зрозуміли: є світи ще дальші, вищі, але й вони чекають завойовника.

Марджанішвілі не міг говорити ні про що інше, як тільки про театр.

Як вулиці міста плутаниною своєю творять саме місто, як лінії на людській долоні визначають — так кажуть —

людську долю, так спогади в сукупності відтворюють життя.

Життя — театр. Театр — життя. Збаналізована й стара — не від того збаналізована, що стара (антична трагедія досі зостається дивом, як і стародавній міт), — не від того, що стара як сам театр, просто від постійного вжитку затрачена істина.

Коте не міг говорити ні про що інше, як про театр.

— І там, на фронті, під час першої світової, у брудній смердючій халупі, де мене заїдали воші, я мріяв про театр, про мій театр, я брав до рук перо, щоб плюнути в обличчя вульґарним людцям, які примостилися до мистецтва — і сам, уявляєш, сам потрапив був у саму гущавину тієї вульґарности — у петроградську оперетку — в «Палас Рояль». Ти, Лесю, тільки один не питаєш, в якому стилі працює мій театр. Та ніхто не може остаточно сказати, який у нас стиль. Ми сьогодні одні, а завтра будемо інші. І ось у надії, що будемо іншими, не зарікаємось, не спиняємось, не приколюємо жодного ярлика. Ми шукаємо — ось що найголовніше. Той, хто запевняє, ніби всього вже досяг — той пропаща людина, правда, Лесю?

Втрутитися у його мову було просто неможливо, він запитував тільки для того, щоб переконатися у присутності Курбаса, він наче наперед був певен, що Курбас погодиться з ним.

— Не про смерть я думав, бо я не хочу смерти на м'якій перині, у затишному куточку... ні, не вмер у мені й тепер бунтар, тільки часом у душі — затаєність, тиша, як перед грозою, і вона повинна прийти, і я повинен зробити стрибок, я завжди це передчуваю — стрибок, але куди? Не знаю — і чекаю.

Котрий з них так казав? Може, обидва?

Вони мали про що говорити, і нічого дивного не було в тому, що мова торкалася театру, бо що інше було їхнім життям?

Зовсім так само виглядала минулорічна зустріч у Харкові, коли Кутаїський театр, керований Марджанішвілі, приїхав туди на ґастролі. То були ніби щедрі дарунки долі — ті зустрічі, — торік у Харкові, коли ще потім, майже слід у слід за Марджанішвілі прибув до Харкова також і Сандро Ахметелі з руставелівцями. Коте вирушав далі на ґастролі в Москву, а Сандро повертався з Москви, з Першої олімпіяди театрів. Із Сандро в них відбулося дуже гарне знайомство, з Коте зустрілися, як давні друзі, — як

давні друзі по довгій розлуці. Вони мали що згадувати — Київ і Київ, тривожне й збурене місто вісімнадцятого й дев'ятнадцятого років, коли Лесь Курбас тільки закладав перший камінь у підмурівок свого майбутнього театру, а Коте Марджанішвілі на посаді комісара всіх київських театрів із шаленою енерґією кинувся заперечувати самого себе — колишнього, без жалю закриваючи геть усі кабаре, оперети, цирк, — навіть цирк, — щоб створити натомість «Театр трагедії і клясичної комедії»; вони, як пароль, говорили тепер, через десять чи й більше літ: а пам'ятаєш? «Фуенте овехуна» Лопе де Веґа... «Гайдамаки» Шевченка... «Молодий театр»... Київська грузинська колонія...

— Нічого кращого понад «Фуенте овехуна» я, здається, не зробив за життя, — каже Коте, може, він перебільшує, а може, це й правда, бо це таки справді була леґендарна, славна, дивовижна — які ще слова промовляв тоді Київ? — вистава з Юренєвою у ролі Лавренсії, — а сам Київ для обох був, напевно, одним із тих випадків, які рідко трапляються: ритм буття народу співпадав до секунди з ритмом внутрішнього існування Марджанішвілі й Курбаса.

«Гайдамаки» ж — це було те єдине, що Курбас — режисер і громадянин — узяв із собою із тих перших літ шукань, узяв беззастережно й свідомо, з любов'ю, як беруть у життєву дорогу найулюбленішу, вивчену з дитинства пісню.

— Ти добре зробив, що привіз «Гайдамаків» до Тифлісу, Лесю.

І так само, врешті скінчивши нескінченні, здавалось, мандри в пошуках землі обітованої для свого театру, Марджанішвілі, повернувшись до Грузії, поставив у тифліському театрі імени Руставелі саме «Фуенте овехуна».

А пам'ятаєш...

Ні, їм не вдавалося торік, у Харкові, вирівняти спогади в одну ниточку, зв'язати докупи все і всіх, створити із своїх згадок цілісну картину, кожна подія мала інше забарвлення в інтерпретації Коте і Леся, бо на кожну падав відблиск їх власної індивідуальности, одна й та ж подія в їхніх уявленнях могла відбуватися у різний час, це викликало затяті суперечки, в яких обидва ніяк не могли дійти згоди, спогади не накладалися один на другий, але в цьому була й певна зваба: існували ніби два світи, що рухалися по дотичній, відштовхувалися і знову зближувалися. І мали ті світи найменння — Лесь Курбас і Коте Марджанішвілі.

Вони шукали точок, де ті світи єднались, а тим часом нинішній день так чи інакше стикався з минулим.

Тихенька, ще досить чиста Лопань по-весняному радісно текла вздовж набережної, вечірній спокій панував на Холодній Горі, звідки видно було старі харківські передмістя — Основу, Рубанівку, Павлівку, Лису гору, довгу й строкату вулицю Свердлова, що тягнулася униз до ріки з підніжжя Холодної Гори, ніби намагалася зіштовхнути геть у річку кривулясто притулені між собою або геть розрізнені будиночки й будинки, то обшарпані, то старанно підбілені й підчервонені, з квадратами вікон і низьких дверей у під'їздах; пожежна вежа, Південний вокзал, понад яким тяглася вулиця; майдани, широченні, як херсонські степи в розповідях Миколи Куліша; і раптом — сучасний, чіткий, як найідеальніше вибудувана, зафіксована людська думка — новий будинок Держпрому. Він розтинає простір різко, віднімаючи для себе право бути господарем цього простору, виявом нинішнього дня. Майже на початку вулиці Карла Лібкнехта, куди місто вбігає, як річка в долинку, — «Березіль», і Театральний сквер, пізно ввечері у сквері навпроти театру показують світлову газету: березільці знають одразу всю інформацію, хтось із молодих режисерів пропонував використати «газету» для вистав театру, тільки ще не знайшов способу це зробити.

На Благбазі закутана по вуха в якесь лахміття жінка чарує над маленькою, розпеченою пічечкою, на сковороді смажиться шматок ковбаси. «Смажена! Смаже-ена!» — заклично виспівує голос із лахміття, люди підходять, купують, тут же споживають харч.

На критому ринку Курбас любить оглядати плетені кошики, бутлі, балцанки, але найбільше на ринках дістає втіхи Мар'ян Крушельницький, він вишукує дивовижні типи людей і потім його герої на сцені поводяться так, що глядачі гарячково пригадують: де ж я бачив такого чоловіка?

Харків із надхненням будує свого промислового велетня — тракторний завод, березільці в контакті з будівельниками; виходячи за театр, на Римарську, Бронек Бучма оповідає гостям, що тут якраз було первісне місто, і вся вулиця зрита підземними льохами; під будинком, де була колись крамниця Щеклєєва, зберігся ще лябіринт великих підземних споруд. Бронек запевняє, що ходив тим лябіринтом, внизу чутно, як гуркочуть машини, вози, бряз-

кають об бруківку копита підкованих важковозів і легких коней, впряжених у коляски та екіпажі, їх чимало ще є у Харкові. Лесь Курбас надає перевагу кінному транспортові перед автомобілем, і коли приїде влітку до Харкова Сандро Ахметелі, вони з обопільною радістю виявлять, що це їхнє найбільше захоплення — коні, екіпажі, можливість відчути рух у такий спосіб. Бронек Бучма далі розповідає про підземні ходи — в одному з підвалів він натрапив на цілий склад етикеток до винних пляшок, і потім до вечора шукав бодай однієї пляшки, але дарма.

Марджанішвілі і його друг — молодий ще зовсім критик Бесо Жґенті — приїхали до Харкова трохи раніше, ніж уся трупа, вони хотіли підготувати все до зустрічі акторів, але поза клопотами залишилося ще чимало часу, і вони могли витрачати його за власним розсудом.

Коте невтримно розмахував руками, його густе сиве волосся звихрювалося, насправді звихрювалося, засукані рукави білої сорочки ніби засвідчували, що кожної миті він ладен узятися до будь-якої, навіть найважчої роботи, і було зовсім непомітно, що Коте невисокого зросту. Затиснувши в кулак правицю, він ніби відмірював нею ритм свого власного і довколишнього існування, ритм роботи й суперечок. Лівою долонею Коте часом намагався поправити врешті свою бурхливу чуприну абож, не дивлячись, наосліп, відшукував на столику в якійсь харківській каварні недокурену цигарку, і, не знайшовши, запалював нову, щоб, так само не докуривши, розчавити в попільниці.

Він знищить вам у Харкові весь запас цигарок, — похмуро пророкував, приїхавши з трупою, один із найкращих акторів театру Марджанішвілі — Ушанґі Чхеїдзе, улюбленець грузинської публіки. Буквально з перших же вистав він викликав таке ж захоплення і в харківського глядача.

Однак найбільше слави все ж зажила Веріко Анджапарідзе. На «Урієля Акосту» з Юдітою-Анджапарідзе Харків ходив, як на прощу. Коли Веріко запевняли, перепиняючи навіть на вулиці: «Ви — геніяльна артистка!» — вона згідливо кивала головою і всміхалася вдячно, мовляв, ви маєте рацію, — бо що інакше могла робити? Було в тому так багато тонкої іронії, суто жіночої іронії, жоден мужчина, — казав Курбас, — не був би в такій ситуації сповнений більшої гідности, віри у свої сили, а водночас розуміння чужих і власних слабкостей, — таки ж чоловіки марнославніші від жінок. Веріко й тут не сперечалась, її колеґи

дивувались — така покірна Веріко, світ не бачив нічого подібного, цей красень, цей витончений галичанин, який ще досі не позбувся свого галицького акценту, що так несподівано прориваться в його мові, цей вельми делікатний і елеґантний Лесь Курбас геть зачарував Веріко! — вона не сперечалась і з тим же жіночим лукавством казала: чоловіки до того ж довірливі аж надто, коли їм лестять.

Курбасові було приємно, коли вона сказала вже аж тепер, у Тифлісі, що хоч бачила за своє життя достатньо вистав, аби її ніщо не здивувало — ніяка новація, ніяка несподіванка (певно, що може здивувати після вистав Марджанішвілі, — пожартував Курбас) — звичайно, що може здивувати після вистав Марджанішвілі, окрім вистав Леся Курбаса в «Березолі», — відказала Веріко. — Я тепер вірю, що людським можливостям немає меж. — Мила моя Веріко, якщо це не жіночі лестощі, яким я маю повірити, абож не звичайнісінька люб'язність на ваш, грузинський, кшталт, то я скажу лише одне: ти будеш щаслива, коли через п'ятдесят літ зможеш знову повторити ці слова — людським можливостям немає меж. — Не заглиблюючись занадто у смисл Лесевих слів (абож зумисне переводячи їх на жарт) артистка відповіла саме так, як мала б відповісти справжня жінка: через п'ятдесят літ? Мій Боже, Лесю, це ж якою я буду? Та мене навіть рідна мати не впізнає!

Упертий, набридливий, аж влізливий фотооб'єктив, присутній при кожній події під час харківських ґастролей Кутаїського театру, упіймав їх обох якраз у момент цієї розмови.

Критика захмеліло вигукувала: ах, Веріко Анджапарідзе! Прекрасна, ніжна, тендітна: міміка, жест, пластика, уміння носити костюм, прекрасна мова! — Не вір їм, — радив Мар'ян Крушельницький, — критики розуміються на грузинській мові не більше, аніж на театрі, он Лесь цілий рік учив два рядочки тексту, щоб привітати вас по-грузинському! — Я й не вірю, — запевняла Веріко, — ані їм, ані тобі.

Критика не вгавала: — переможне, тріюмфальне утвердження театру, його право на життя — ось що таке Веріко Анджапарідзе. Вона тішилася: українцям не бракує уміння висловлювати свої емоції, — їм не бракує також і самих емоцій, Веріко, — сказав тоді Курбас. — Та якщо врахувати твою тендітність, як ти даси собі раду з цим тягарем слави? Як довезеш до Грузії? — Взагалі не повезу, —

безтурботно пообіцяла артистка, — ми ж їдемо до Москви, щоб там продовжити ґастролі, — я й залишу цей такий неприємний тобі баґаж десь посеред дороги, щоб лаври не обтяжували ані рук, ані сумління...

Дотепник Амбросій Бучма скрізь ходив за Валентиною Чистяковою і бубонів зловтішно: твій дорогоцінний Лесь хоче заанґажувати Веріко до «Березоля», вона вже вчить українську, можеш бути певна, що таки вивчить, ти ж задля свого Леся позбулася геть чисто російського акценту, і не кажи, що то задля високого мистецтва, уся причина тільки в тому чародієві, сама знаєш, дорогенька моя, — і так ти за одним заходом позбудешся взагалі всього найдорожчого: коханого чоловіка і найкращих ролей у театрі. Валентина нарешті знайшла спосіб вгамувати Бучму: цього не буде ніколи, — тому що цього не може бути ніколи, — підказав Бронек, — алеж ні, цього не буде, бо Веріко навіть задля Леся не відмовиться від двох речей: від Грузії і від доброї чорної кави. — О жінко, — визнав поразку Бронек, — тебе напоумив змій, — у Харкові справді нема доброї чорної кави, навіть у тій новій цукерні, котру назвали віденською.

Збираючись до Москви, прощаючись із березільцями, уже після всіх розмов у письменницькому будинку імени Василя Еллана-Блакитного, де збирався весь мистецький Харків, де грузини влаштовували виставку своїх художників — Харків уже знав на той час картини Ніко Піросманашвілі, які також виставляли в будинку Блакитного при доброму сприянні його директора, — прощаючись із березільцями, Марджанішвілі казав:

— Ця наша зустріч не просто знайомство, не звичайний спосіб показати самих себе, — ми хотіли довести, що робимо спільну роботу, творячи новий соціялістичний театр. Хочемо подивитись, що роблять у Москві, як там будують сьогодні театр. Але не думайте, ми не вічні учні, як там латиною, Лесю? Не semper tiro, — ні, і якщо ми зможемо додати до загальної справи щось своє, то будемо дуже раді.

Із властивим йому виявом настрою Коте встиг ще перед виїздом поскаржитися Курбасові: я не маю що ставити, я — голий король, не дивися на мене так докірливо своїми прекрасними очима, Валю, я справді голий, хоча й король; майже все, що мені пропонують ставити у Грузії, має таку екзотичну позлітку, таке ще далеке від нинішнього дня за формою і змістом! Дайте мені драматурга, і я переверну театр! Так говорили древні?

Вони сиділи в останній вечір у тій таки віденській цукерні, яка була віденською не більше, ніж паризькою, і пили харківську каву. Валя була справді дуже мила, і Коте говорив їй компліменти зовсім щиро, але між іншим, видно, що його справді тривожило те, про що вів мову.

— Драматурга я тобі не дам, Коте, він мені самому потрібен, щоб перевернути... ні, щоб поставити театр на місце... Он він сидить — бачиш, дивиться на нас, але зовсім не бачить. Як ти думаєш, чого б так? — Може, закоханий? — трохи здивовано спитав Коте. — Певно, що так. Він завжди закоханий — у якусь нову свою роботу, він так і пише — у думці, на ходу, уві сні, — без пера й без паперу... Без керма й без вітрил... Та я жартую. — Але він справді сідає за писання без пляну — і катає, а потім дивується, що так воно вийшло. Візьми його «Комуну в степах», побачиш — добра річ, Коте. Там є гостра революційна, сучасна думка й національна основа. Така м'яка комбінація фарб, такий тонкий погідний рисунок, як український пейзаж... Але не думай, що легко буде ставити! Мій Куліш — то така нова поява, що розв'язати не так-то легко, але спробуй.

Марджанішвілі забрав із собою «Комуну в степах» Куліша і Микитенкові «Кадри».

У «Березолі» вже мали тоді нову готову п'єсу Миколи Куліша — «Патетичну сонату».

Куліш день тому поїхав до Москви. «Патетичну сонату» поставив Таїров, у Камерному театрі. Нині грають прем'єру. То хай би все було гаразд — хоч у Камерному, якщо вже не зуміли тут, у Харкові, отримати дозвіл реперткому. Товариші з реперткому часом читають п'єсу так, що бачаться їм там дивовижні речі, які самому авторові й на гадку не спадали. Котра то зараз година? Вистава в Камерному скоро почнеться. Ні, він таки справді втомився, безнадійно втомився, бо якби хто його запитав — де говорилося те чи інше, де шалений Бронек Бучма пробував посеред ночі купатись — у Лопані чи в Курі, де програв йому Сандро Ахметелі давнє видання «Витязя у тигровій шкурі» після того, як він, Курбас, прочитав напам'ять рядок з цієї поеми грузинською мовою — нічого того він би не сказав. Може, тому, що були то, як спів пташки іволги, як солонуватий смажений мигдаль — тільки окремі деталі, котрих жаль позбуватися, котрі стають ниточками між головнішим. Усі їхні зустрічі зав'язались в єдиний вузол.

— Не знаю чому, Лесю, але мені завжди стає соромно,

як сторонні люди з пустої цікавости просять розповісти про театр. Я думаю, що це той же цнотливий сором, який переживає юнак, коли йому пропонують публічно розповісти про достоїнства коханої. І справді, як визначити, що я люблю театр? Ось я уже сивий, стою на порозі старости, і театр — моя єдина кохана, у стосунку якої я був однолюбом, яку я жодного разу в житті не зрадив... Ти розумієш мене, Лесю?

— Як мав би не розуміти? Мій «Березіль» — хай буде так дозволено мені сказати, — мій театр, бо я таки його вимріяв, виносив, виплекав, збирав по крихті, єднаючи до спілки однодумців, зрікаючись задля нього життєвих вигод, втрачаючи друзів і множачи запеклих супротивників, вириваючись у верховіття надій і зриваючись у безодні зневіри, — мій «Березіль», котрому я дав саме таке, а не інше ім'я, перед котрим, може, стократ завинив, не завше знаючи тверду дорогу, щоб не вести його манівцями, — а втім, скажи мені, хто знає певну і єдину, неомильну путь у мистецтві, котра б назавтра не здалася глухою стежкою? Коли є мій «Березіль», перед котрим ані разу не був безчесним чи нікчемним — чи ж того замало, аби сказати, що Лесь Курбас жив?..

Пронизлива тиша самотности на Мтацмінді, священній горі, огорнула його. Безмір величі й безмір самотности.

Від тифліського дому Сандро Ахметелі, повз платани, — угору, вгору, безлюдними, ще прохолодними вуличками, тихими, без запахів дня й людини, тільки самотній екіпаж минає Курбаса, до священної гори Мтацмінди, до Пантеону, куди не треба брати із собою супутників, щоб належним чином уклонитися славі чужої землі, котра поволі чужою перестає бути.

За напіврозчиненими воротами, у місті, так несподівано — маленьке біле ягня. Прив'язане до дерева, тихо скубе траву.

Стара висока грузинка в чорному несе тонкий, свіжий, аж ніби прозорий лаваш, у котрий можна загорнути всю зелень і всю смаженину в світі, чарівний лаваш, котрим можна нагодувати світ.

Стара висока грузинка в чорному — по кому носить вона жалобу? По всіх померлих у Грузії? Кажуть, за прадавнім звичаєм, навіть вийшовши заміж удруге, удова не скидає жалоби, щоб засвідчити пам'ять про минуле. «У грузинськім домі свічку не гаси». Руставелі.

Той незграба, короткозорий, в окулярах, котрому ще в Умані заманулося було стати актором, і він приліпився до «Молодого театру» — все молоде, і здібне і спрагле чогось нового зваблював тоді у своїх голодних, нелегких мандрах на початку двадцятих років Курбасів «Молодий театр» — той незграба, котрий, здається, на щастя власне й людське став не актором, а поетом — той Микола Бажан надумав узятися за переклад «Витязя в тигровій шкурі». Хай би робив скорше.

Гортанна вимова грузинських слів давалася Курбасові нелегко. Його галицький акцент, який цілковито зникав на сцені і за який його все ж трохи піддражнювали харків'яни (алеж скільки то поміж них є нині галичан!), чомусь справді домішувався до грузинського «гамарджоба».

Маленький винний погрібець марані, де продають чудове вино і є гарячі хачапурі, — він може посидіти тут сам, хоча, здається, весь Тифліс відтепер знайомий з ним. Грузини так легко й щедро дарують свою дружбу Курбасові й «Березолеві». Шалене, аж вогнисте грузинське «ваша!» — браво! — він уперше чув ще в Києві, коли на репетиції і вистави «Молодого театру» приходили грузини-драмгуртківці. Тепер це слово увійшло в лексикон березільців, так вони звикли до нього в Тифлісі.

У марані затишно. Коте казав, що ось у такому винному підвальчику в своєму рідному місті він влаштував свій найперший театр.

Цей чоловік, що наливає йому вино, дуже схожий на київського грека, котрий давав їм каву в борг.

Прийнявши для себе за зброю у боротьбі за нове життя театр, мистецтво, літературу, вони складали пляни участи в утвердженні нового. Чи завше мали рацію?

«Біла студія» — хлоп'яча забава? Гра в символи? Що вони говорили тоді? «Символи — це взагалі дуже важка мистецька форма... Розуміється, що ясний, зрозумілий символ стає старим, конвенціональним — перестає вражати й бути вже не може символом...». Як сиромудро! Або таке: «Груба матеріяльність є тільки натяк на справжню дійсність, що відкривається очам поетів і філософів, дійсність тогобічну й прекрасну».

Чи відривали їх ті міркування від «грубої матеріяльности»? Мабуть, що для багатьох ті мудрування справді були самі собою, а життя самим собою.

Михайль Семенко, Олекса Слісаренко, Анатоль Петрицький, Павло Тичина, Марко Терещенко і Лесь Курбас. Це й

була «Біла студія», життя котрої тривало не довше, аніж політ метелика літнього дня: «груба матеріяльність» прикликала їх до себе суворо й владно.

А все ж до чогось вони приходили, щось вони починали — нехай і в такий спосіб, і було їм добре грітися у грека, поки в Києві панував спокій — владу утримували червоноармійці.

М'який, ніжноголосий Тичина, для котрого «грубою матеріяльністю» видавалося надто різко мовлене слово абож розчавлена мурашка — а таки саме він здобувся на матеріяльний, всемогутній «Вітер з України».

Худий, хиткий на вітрі Анатоль Петрицький, у черевиках, котрі здавались завеликими на нього (або й справді були завеликі, бо не міг він знайти відповідних), у вузеньких коротких штанах, — таки ті черевики були завеликі на Анатоля, бо ставив він ноги якось так криво, носками досередини, і зголоднілий вираз обличчя (а в кого він був тоді не зголоднілий!) — зате під комірцем артистичний крават.

Якось показували публіці «Сонячні клярнети» Павла Тичини. Курбас зробив інсценівку, Анатоль — декорацію: усередині великої квітки з білими пелюстками в золотавім осередді сиділа артистка й читала Павлові вірші.

Опустивши низько чорну, густу, як щітка, чуприну, Михайль Семенко писав тут же, у каварні грека: «У грека зачинено кафе, Вітрину засунуто дошками...».

Після уперше зіграних «Гайдамаків» Михайль урочисто й поважно, з почуттям власної неперевершености й геніяльности — як олімпійський Зевс — читав Курбасові вірша:

Прив'язаний до стовпа волею Леся Курбаса,
Надхненним напруженням таємничих зусиль,
Зойкають в вітрах божевільні сурми на нас
В змаганнях зростаючої сили.

Була там також «дитина смілива павзи сумної» — мабуть, спроба перенесення театрального терміну в поетичний вираз. Навіть той, хто не зовсім усе це розумів, мусів таки розуміти. Бо як би інакше виглядав, за кого б мали?

А за кілька днів — «груба матеріяльність» рвала всі покрови з вигадок: денікінцями розстріляний Василь Чумак.

Марані тихий і затишний у цю ранню пору, він сидить сам один, старий грузин не докучає йому, він лиш налив вина точнісінько таким щедрим, не приниженим, а щедрим

жестом, як це робив колись грек у «Капернаумі», наливаючи каву в борг — не був улесливим ані приниженим сам, і гостя свого не принижував благодійництвом. Правда, хтось із боржників міг не розрахуватись, але не з власної вини, хіба ж рахувались з такими дрібницями тиф, голод, куля?

Хіба кількома роками пізніше не порятували «Березіль» червоноармійці з 45-ої дивізії, вділивши голодним акторам дещицю із своїх запасів? То був, мабуть, єдиний випадок у всій історії мистецтва, коли театр, зрощений зі студії, був виплеканий воїнами. Був порятований бійцями. Історія театру «Березіль» — то таки справді історія взаємин його зі славною Червонопрапорною дивізією.

У Тифлісі він бачив чудний сон: нібито з батьком разом грає одну й ту ж ролю на сцені, це було «Украдене щастя» Івана Франка, вони справді грали в цій виставі Михайла Гурмана, ясна річ, у різний час, не могли ж вони грати його обидва разом, водночас, але саме так йому снилося, а мама дивилася на них і чомусь плакала. Була вбрана, як грузинка, у все чорне.

Тепер же, удома, коли він від утоми не може заснути і, щоб не заважати Валі, виходить до кабінету і довго читає або пише рядок-другий, а потім склеплює втомлені повіки, йому ввижаються чудернацькі обриси якогось острова, чи то, може, і не острів, а якийсь віддалений від світу закуток, де дерева виглядають у верховітті шпилями храмів, а шпилі храмів схожі на крони дерев, може, то згадка про той острівець, куди він у дитинстві вибрався потай із громадою малих дітлахів, таких, як і він, акторських дітей, котрі повірили йому, ніби там зможуть зробити — чи закласти — свій власний театр, цілком відмінний від театру дорослих людей. Спорядили свого човна, зібрали такий-сякий реквізит, «позичивши» його, ясна річ, у театрі дорослих людей, на яких не хотіли бути схожими, і подалися робити свій осібний, ні на що не схожий театр із чужим реквізитом. І добре, що хтось побачив, як вони туди скеровували, бо човен одв'язався й поплив за течією, а вони, бавлячись, і не зауважили того. Відтоді він знає, що можна робити свій театр, аби лиш хтось повірив у ту шалену ідею, ніби його справді можна зробити.

Ті візії — то все носталгія. Завше, коли хтось прибуває свіжий із Галичини, його охоплює така туга, що нема ради.

Т а м бути не можна було. «Березіль» міг народитися тільки тут, тут його майбутнє, — там мистецтво загнане в кут.

Колись Кропивницький виніс страшне враження про галицький театр: «... костюми убогі, декорації невідповідні, оркестра із шістьох музик, хор із чотирьох дівчат і п'ятьох хлопців. Перегородять половину стайні, начеплять декорації, посиплять пісочком. З одного боку за перегородкою коні іржуть, а з другого артисти співають...».

Моторошно. Самі себе такими не бачили. Тепер не ліпше, хіба що й гірше. Алеж опиралися усьому, співали, таки ж співали. І на тому вбогому ґрунті виростали люди, значна частина котрих працює нині тут, на Україні, між іншим, і в «Березолі».

Шопенгауер писав: «Я ширше розхилив завісу істини, аніж хтонебудь із смертних до мене. Але я хотів би бачити когось, хто може похвалитися більш нікчемними сучасниками, ніж ті, серед яких я жив». Пихатий безумець. Курбас думає: я теж певен, що відхилив завісу істини — ширше, аніж будь-хто із смертних до мене, бо за тим і живе людина, аби осягати істину далі, ніж це зробили до неї. Але він має прекрасних сучасників і починав свій театр разом із часом, який називає с в о ї м. Коте казав: революція і новий дух, яким вона убрала всесвіт, повернула театр до його справжніх шляхів.

Втомлювала його не так робота (він за цей рік поставив тільки один спектакль — «Народження велетня»), — втомлювала не робота, а дрібними, і більшими, і меншими, і харківськими, і всеукраїнськими суперечками нав'язана необхідність говорити з приводу своєї роботи. Постійна, вимушена необхідність переконувати всіх у власній правоті, у праві на саме такий, а не інший спосіб робити театр. Приватні розмови, велелюдні дискусії, виступи у пресі — Лесь Курбас, Лесь Курбас, Лесь Курбас... Скільки можна бути в центрі жорстоких, упертих дискусій, скільки можна говорити про роботу, коли сама робота мала б говорити за себе: вистави, актори, режисери, художники, об'єднані однією метою, однією волею — ні, не тільки його режисерською волею, а спільною волею колективу, ім'я якому — «Березіль». Звичайно, у дискусіях народжувалось визнання, прийняття, визначався напрямок, творилась слава, розголос, та тільки такий розголос шарпав нерви не самому лише Курбасові, а й усім березільцям, кожному з них.

Колись, закладаючи свій «Молодий театр», він ладен був не тільки написати, а й проголосити, вийшовши на вулицю, на площу: прийміть нас, зрозумійте нас, підтримайте! Кожна епоха, кожен народ має той театр, на який заслуговує. Ваш театр — у ваших руках! — Хіба ж не міг він повторити це й сьогодні: ваш театр — у ваших руках.

Не завше йому щастило бути красномовним, логічна точність вислову думки, обірвана враз емоційним спалахом, могла загубитись у шкаралупках зайвих слів, могло забракнути точного слова, абож уперто міг випинати свою незвичність давній, з дитинства знаний галицизм, якому тут було не місце, — але зате, перемігши хвилеве замішання, він міг повернути дискусію таким чином, що вона переходила на нові тори, міг піднести її з рівня звичайної театральної суперечки на рівень справді інтелектуальний, міг враз, сам ніби осяяний несподіваним відкриттям, обдарувати ним співрозмовників.

Курбас казав своїм однодумцям, своєму колективові: і нині, і завтра, і на всі часи — як би ми не називались, де б ми не були, ми мусимо мати свої традиції, мусимо зберігати ці традиції, поглиблювати їх, доходити до такого рівня майстерности, яке поставило б наш колектив на рівень із кращими досягненнями всесвітнього театру.

Опоненти розмахували руками: так он куди заміряється «Березіль»! Кращі досягнення світового маштабу? І що ж, Лесь Курбас, який прославився саме тим, що ламав і заперечував традиції, відрікався від усього, що зроблене до нього, висміював навіть досягнення своїх попередників — раптом заговорив про традиції?

Лесь Курбас доводив, однак, що був послідовним: якби хтось — нехай тепер чи пізніше — а я вірю, що пізніше також будуть говорити про нас — сказав, ніби «Березіль» вродився, виник як витвір моєї власної фантазії, моїх власних бажань і прагнень — себелюбних чи славолюбних — вродився і став саме таким, як він є, то мусів би я сам і кожен із вас, березільців, гаряче заперечити: «Березіль» є витвором свого часу, свого великого революційного часу, і має у собі коренів може більше, ніж я сам те нині можу виявити. Чи не є він згустком усіх поривань, усієї енерґії, згустком пошуків і навіть розчарувань кількох поколінь попередніх? І якщо хтось зважиться вишукувати подібність (наперед кажу, що то буде невдячний труд) між Курбасом і Райнгардтом, Піскатором чи Креґом, — між Курбасом і Садовським чи Кропивницьким, між Курбасом і Мейєр-

хольдом чи Вахтанговим, скажімо, — то нехай той хтось стратить ще трохи часу й спробує також вирахувати, скільки подібного має «Березіль» із «Молодим театром», мандрівним «Кийдрамте», з «Руською Бесідою» і «Тернопільськими вечорами», але насамперед — скільки в «Березолі» від самого себе і від кожного березільця.

Так, правда, ми не хапалися давніх традицій, як дитина маминої спідниці, не трималися їх, як сліпці палиці, ми їх ламали, мусіли ламати, бо вони б у тому застиглому, незрушному вигляді, в якому дехто мав намір їх притримати, тільки б вадили нам, були б ланцюгом чи путами. Алеж то треба мати за собою традиції, щоб їх ламати! Нам треба було за кілька літ перейти, передумати й зробити стільки, скільки інший театр — скажімо, російський, німецький чи европейський — перейшли через століття. Ми ні за ким і нічого не хотіли повторювати, алеж мусіли вчитись — ми мусіли навчитись усього того, що знали інші, щоб врешті стати самими собою. Так, правда: ми часом відрікались уже досягнутого, зробленого і починали все спочатку, щоб залишитись самими собою. Я думаю — краще десять, двадцять разів падати й підводитись, спинаючись на Говерлю, аніж упродовж усього життя ходити в коротеньких антрепренерських штанцях.

І якщо нині хтось скаже, що «Березіль» є на свій кшталт основоположником нового, революційного, сучасного українського театру, оскільки в найкоротший час прагне дати зразки найрізноманітніших жанрів, накреслити всі можливості, закріпити всі форми, — то такий чоловік має рацію, і він є нашим однодумцем, і ми можемо йому лиш подякувати за підтримку. Бо справедливо й те, що «Березіль» і кожна його вистава — не один театр, а кілька напрямків, що навіть борються між собою. І може правда, що колись «Березіль» почесно й благородно, — як нам кажуть, — розпадеться, народивши таким чином нові типи майбутнього українського театру. І, працюючи зосібна, вони продовжать його справу.

Нехай би було так. Він, Курбас, мав замір, аж ніяк покищо не допускаючи розпаду «Березоля», творити різні типи театрів, організувавши свої майстерні в різних містах, доручивши керівництво ними своїм учням — молодим режисерам. Однак, може, до такого не були ще готові ані учні, ані самі колективи, що творили майстерні — може, було це ще заскоро, хоча публіка, глядач чекав і такої форми роботи, — але, може, була логіка в тому, що «Бе-

резіль» сам один мав сконцентрувати в собі всі форми й ідеї малих театральних майстерень, і тому ці майстерні були ліквідовані, а «Березіль» прибув з Києва до Харкова — до столиці, у тому була потреба часу й потреба мистецького процесу, але якщо в майбутньому його «Березіль», мов посаджений у землю паросток, розростеться навсібіч, — то чи не буде це найвищим здійсненням усіх його мрій?

Заля, яка вміщала сотні людей, дихала жаром думок, ідей, дзенькотом шабель озивалися зіткнення цілком протилежних суджень, диспут міг тривати кілька днів, люди не полишали розмов, розпочатих о восьмій ранку до півночі й далі, ніхто не виходив, ніхто не дбав про своєчасний обід, про зручні крісла й приємного сусіда; запах цигарок і одягу, втома, буденні вчорашні справи, клопоти, хвороби — усе це маліло супроти дійства, яке відбувалося під час театральних дискусій. Театр викликав всезагальне зацікавлення. Ніхто не резиґнував із можливости виступити й виповісти свою думку, ніхто не приховував своїх емоцій, ані свого погляду на речі, — як ті, що проголошували її публічно, так і ті, котрі сиділи в залі й слухали, вибухаючи то овацією, то западаючи в холодну мовчанку. Стояли під стінами, забуваючи спертися, пройти до передніх рядів, домагаючись слова.

Іноді це Курбасові нагадувало вибудувані ним і відважно використані на сцені раніше незнані мізансцени: він їх називав стереометричними. У театрі він творив фантастичну ілюзію величезної юрби, проєктуючи людей на спеціяльний екран. Народжувалася нескінченна глибинна перспектива. Прожекторні лямпи концентрували промінь, гіперболізуючи силюети. Він змушував до руху площини; прожектори — в його уяві — намацували і в цій залі диспуту окремі людські обличчя, потоки світла зливали їх у єдину цілість. На одній ноті тремтів дивний звук, який ніби акомпаньював голосові залі.

Гнат Юра: Пролетарський театр у своєму становленні й зростанні художньо-тематичному щодо жанрів мусить витворювати такі основні три жанрові типи: театр соціяльної героїки, соціяльної побутової драми і соціяльної побутової комедії.

Лесь Курбас: Алеж ви розумієте: якщо весь український пролетарський театр піде під один ухил, без принципу, шляхом театру Гната Юри, і буде плентатись у хвості глядача, так треба щось робити, треба кричати «рятуйте»,

треба викинути антитезу, яка скерує процес театральний, скерує куди слід.

Петро Рулін: Чи не годі вже говорити про репертуарну кризу? І не тому, що її немає, а тому, що вона надто глибока, бо не рятують справи ориґінальні Кулішеві твори... ні говорінням, ні скиглінням лихові тут не зарадити, треба братися до діла.

Микола Куліш: Наша драматургія обмежилась і зійшла на вузенькі, розраховані тільки на сьогоднішній день теми, ми продукуємо літературні твори в маштабі одного дня. Це найболючіше питання, я боюся, щоб ми не скотилися до таких компромісів, що матимемо замість культури балалайку з насінням. Треба підводити масу до рівня великої культури...

Іван Микитенко: Кожному ясно, що наша драматургія є не що інше, як дуже поважна, хоч і відстала ділянка нашої соціялістичної дійсности і що написати п'єсу, відповідну до завдань нашої дійсности, без знання цієї дійсности, неможливо. Отже, і говорити про драматургію поза всією нашою дійсністю, відірвано від радісного й багатогранного буяння нашої дійсности, так само неможливо...

Лесь Курбас: Поки ми домоглися визнання, минуло три роки, ви ходили в халтурні театри, мистецька вартість яких була рівна пляшці пива, а про наш театр казали: що це за конструкції? Що за рухи? А тепер ви кажете: що за психологія, що за зухвалі думки?

Так, він знову ладен звертатися до громадськости: ваш театр — у ваших руках!

З Холодної Гори — униз, до Лопані, через міст над річкою, вгору — уздовж Римарської, до «Березоля», йому здається, що кроки тут озиваються особливо лунко, і ступив би він різкіше — розбудив би все місто. Під Римарською — усе це з оповідок Бронека Бучми — звиваються (він відчуває, як вони звиваються під землею) лябіринти давніх підземних ходів, котрими, очевидно, користувалися харків'яни в часи неспокійні й войовничі, коли на Слобожанщину доривались татари. Давні підземні лябіринти, викладені каменем, як тьмяний спогад із минулого.

Он самотній візник, без надії дочекатися бодай якогось пасажира, смутно куняє, не випускаючи віжок з рук, і кінь так само втомлено похнюпився, і разом із своїм екіпажем, нужденним і древнім, скидаються вони на вирізану з чорного картону велику, нікому не потрібну іграшку.

Туман плутався низом, попід ногами, неподалік стояло дерево, обвішане чорними, як неживими, клубками омели й нашорошеними воронами, туман перетинав його навпіл, не було видно за туманом тої лінії, де високий пагорб перетинав площину неба, і здавалося, наче хлопчик і пес на пагорбі не йдуть по землі, а ступають, високо піднімаючи ноги, у повітрі, пливуть у тих сіруватих, м'яких ряднах туману.

Трохи попідсихали вулиці, та й Харків нині не той, давній, коли й бруківки не було, коли й головні вулиці були непролазні, це ж так виглядало, як на якомусь благословенному херсонському хуторі, про які так зворушливо розповідає Микола Куліш, — тванюка ж, мабуть, стояла на чверть аршина завглибшки. Він уявив собі: ось Лесь Курбас, від краватки до кінчиків черевиків неперевершений інтеліґент (хіба що художник і друг — Вадим Меллер — у чомусь може його перевершити) — інтеліґент і відомий режисер — власною персоною стоїть на одній нозі, як чорногуз, у тому болоті та балянсує, щоб не впасти: новісінького черевика втопив у болоті, і який же є тепер спосіб, щоб вибратися геть і визволити черевик? Курбас засміявся, уявивши таку картину, і подумав, що не надто багато було моментів у його житті, коли сміявся зовсім безжурно й коли за сміхом не стояла гіркота.

Не так давно перегортав старі газети — були там харківські, з інформаціями й статтями, яких колись не запримітив, не прочитав, а нині вони виявлялись цікавими саме ретроспективно — навіть оголошення про розпродаж книг чи якогось побутового товару могли мати сенс, могли бути використані — він не мав часу робити будь-що з пустої цікавости.

«Неписьменних і малописьменних по місту зареєстровано до 58 тисяч осіб, охоплено навчанням — 13 690 осіб, неписьменних і малописьменних — 37 060 осіб... За грубим підрахунком, Харків споживає за рік 50 тисяч тонн печеного хліба... Збільшені до 8 мільйонів карбованців витрати на водогін забезпечили влаштування трьох нових водосховищ і двох гребель, щоб забезпечити технічною водою ХТЗ, Турбобуд і ТЕЦ...»

І поміж тим — несподівано: «Крадіжка в Ґергардта Гауптмана. Злодії вдерлися до кабінету драматурга, поламали письмовий стіл і забрали в нього рукописи — працю Гауптмана за десять років. Гроші, золото та різні коштовні речі злодії не зачепили».

Він реготав так голосно, що дружина зайшла до кабінету й запитала, що трапилось. Він подав їй замітку: хіба не смішно? Одного разу їхню квартиру в харківському гуртожитку геть обібрали, але зате не зачепили жодної книжки, жодного аркуша паперу. Курбас позбувся зимового пальта, але це його мало хвилювало: книжки залишилися на місці. Злодії теж мають свої зацікавлення. А втім, що можна було вторгувати за якісь там записки якогось там Леся Курбаса? Якщо він жив у гуртожитку, то навряд чи його записки щось вартують, — може, так міркували злодії? А з зимовим пальтом усе обійшлося добре: березільці склалися, купили Лесеві кожуха.

Тоді він теж сміявся — без гіркоти. Модний німецький капелюх, штиблети і кудлатий кожух. Це було дуже по-березільському.

Знайшов у тих старих газетах один номер — із Галичини, і там прочитав таку собі ніби побутову історійку про збанкрутілого маклера, котрий вирішив нажитися на власній смерті: попросив якогось бідака вбити його, заплативши за вбивство певну суму грошей. А за маклерову смерть родина його мала б одержати страхове відшкодування. Робітник — чи жебрак, здається, — розказав уголос і привселюдно цю дивовижу, — чи не напідпитку навіть. Маклера заарештували... Курбасові сподобалася історійка, він переповідав її кілька разів друзям — і Кулішеві теж — просто так, тому що здалася історійка забавною. Забавною і страшною. Анекдота — чи притча? Чи трагедія? І чия — однієї людини, а чи суспільства? Він переказував цю історійку кілька разів.

Весняний льодохід рушив уздовж ріки. Лопань текла покірно, з готовністю несучи величезні крижини. Були вони голубуваті, грубі, непрозорі — хто вигадав, що лід прозорий, — сунули навально, з гуркотом, і гуркіт той чутно було здалеку, особливо коли крижини ламалися й наштовхувалися одна на одну.

Річка Харків круто завертала там, де якраз починалася Старомосковська. На повороті лід затримувався, крижини громадилися, спинялися, закривали високою стіною дорогу всьому ходові льоду, здавалось, ніби це величезні грубі плоти самі, без плотогонів, пробивали собі шлях і лютували, позбавлені можливости рушити далі, натискаючись на стіну. Вона поволі підіймалася, вивільняючись з-під криги, крижана гребля виштовхувала воду на вулицю, до

будинків. Місто із страхом спостерігало за тим, що відбувається.

І комусь прийшла до голови спасенна думка: підірвати.

Курбас стояв і дивився, як підривники закладають вибухівку у скупчення льоду. Стояв у юрбі цікавих, серед яких переважали хлопчаки, стояв такий відсторонений, витончено-вродливий, і контрастом до галасливої зацікавлености натовпу був його сумно-гіркий погляд з-під чорних брів. Він був без шапки, густе сиве волосся мало свободу, грубий шарф, обмотаний довкола шиї, рятував від холоду. Курбас стояв і дивився, як підривники кладуть вибухівку у гострозубе, холодне, голубувато-рожеве (або й зелене) скупчення льоду. Вони підпалювали грубий ґніт, що звивався, плазував чорною гадюкою на тому голубувато-рожевому, зеленому, білому, — ґніт спалахував, бігло червоне по білому, з підривників один лиш відходив спокійно, без тривоги, без метушні, байдуже, — решта (їх було троє) — тікали щодуху, притьмом, і дивно було, що тільки цей один був спокійний, наче не дбав про життя, абож не вірив зовсім, що воно може отак безглуздо скінчитись. Вибухівка рвала лід раптово, гучно: угору здіймався височенний, темнозелений, аж чорний стовп води, навсібіч летіли уламки льоду, хлопчаки кидалися врозтіч, спинялися оддалік; великі льодові брили, що, здавалось, навічно застрягли на повороті річки Харків, поволі рушали з місця. Ясна річ, одного вибуху було замало, підривники знову бралися до роботи, усе починалося спочатку. Скидалося на те, що тут знімають фільм і режисер просить повторити, щоб зробити дубль. Спокійний підривник відходив спокійно, байдуже, двоє інших тікали, як хлопчаки. Курбас стояв і дивився: я вибираю березіль — він ламає усе старе, пробиває новому місце, він зчиняє силу шуму, він стремить... я вибираю березіль, тому що він буря, тому, що він сміх, тому що в ньому сила, тому що він переворот, з якого літо родиться...

Вони вибирали тоді, давно, ще в Києві, назву для свого театру. Колектив народився з ядра попередніх — «Молодого театру», «Кийдрамте», імени Шевченка, — до нього прийшли люди, які, здавалось, і не могли б прийти — старші, навіть із своїми усталеними поняттями про театр, а таки прийшли. Так мало бути, мусіли прийти.

Вони вибирали назву для театру. Для Курбаса назва мала якесь особливе, магічне значення. Ніби від назви залежав і характер, і доля цього театру. В назві мусів

жити дух його. Усе відбувалося легко, просто й весело, ніби жартома. Може, Лесь не хотів признатися, що йому аж так залежить на назві. Розігрували пляшку не знати як і де роздобутої маляґи, дуже доброї старої маляґи за найкращу назву для театру. Пропозицій виникло аж забагато. Тичина запропонував «Студію акторів драми» Скорочено — САД.

САД. Студія? Щось подібне вони вже мали. «Біла студія», наприклад. Життя її було коротеньке. Він прагнув для свого театру довгого й бурхливого життя. «Біла студія» випустила тільки один-єдиний «Літературний альманах», де чимало сторінок займав Курбасів «Театральний лист». Він пізніше міркував: чи не пишу я й далі, чи не продовжую писати свій театральний лист, нескінченний театральний лист, закреслюючи й змінюючи, дописуючи й виправляючи й адресуючи його не тільки сучасникам, а й тим, хто прийде пізніше?

САД. Щось від Сковороди. Чому САД? — сміявся Курбас, — це ж як: ми маємо бути артисти-садисти? Делікатний Тичина образився і вибрав так само делікатний спосіб помсти: коли вже було вирішено — «Березіль», Тичина запевняв, що це безнадійно неграмотно, ганебно неграмотно, мало б бути «Березоль», тобто зелена береза абож таки «березель», що в давньослов'янській мові означає «березень». Але все це не годилось. Мало бути тільки так — «Березіль». Пляшку маляґи випили всі разом. Вистачило рівно по наперстку кожному. Курбас від своєї порції відмовився — пив тільки біле вино із смаженим мигдалем.

Він переклав вірша Бйорнсона: Я вибираю березіль... Правда, в ориґіналі було «квітень», але це зовсім не вадило: весна чи так, чи інак — а весна. І березіль.

Курбас стояв і дивився, як ламають лід на ріці. Він ішов до театру завчасно, мав зустрітися з Кулішем — у Куліша вчора була читка в Будинку Блакитного — хотів таки, щоб послухали його «Патетичну сонату». Курбас уже знав, що п'єсу знову не прийняли, нічого не вийшло із спроби Куліша знайти спільну мову бодай із харківськими літераторами, але хотів таки почути про все докладніше.

Безплідний рік — ось що найбільше втомило його. Він ще раніше мав намір ставити «Патетичну сонату», проте харківський реперток уперто не давав згоди на постановку — навіть після того, як у Москві дозволили; усі Кулішеві намагання знайти підтримку в Харкові, усі поси-

лання на згоду Таїрова ставити «Патетичну» в Камерному, цитування позитивних відгуків — усе намарне, ніщо не справляло враження на репертком, усе розбивалось об залізну стіну неприйняття. Куліш казав, що «Патетична соната» — це для нього боротьба, шукання (можливо, навіть і невдале) нового у драматургії. Наворожив собі, а тим більше Курбасові. Дякувати Таїрову — він узявся за постановку, але Курбас не мав на те можливости. Тільки й того, що заповів у репертуарі.

У «Березолі» вже була здійснена вистава, де музика виявилась таким же невід'ємним чинником, як і слово, жест, саме перетворення. Музика народжувала це перетворення, і незвичайне, незвичне, несподіване оформлення Вадима Меллера теж стало невід'ємним чинником вистави. Це була «Диктатура». Автор п'єси Іван Микитенко розгнівано заявляв, що Курбас зіпсував його «Диктатуру», знищив першооснову, поламав найголовніше. Микитенко був ладен навіть зовсім відректися від вистави — і ніякі дискусії, ніякі арґументи, ніякі контрарґументи не змусили ані режисера, ані автора змінити свою позицію. А вистава викликала в місті таку бурхливу реакцію, якої тут давно не пам'ятали, хоча вже звикли до дискусій з приводу «Березоля».

Нехай, — думав Курбас, — нехай як в античній трагедії, де бог приходить і відразу все ставить на місця, складає докупи розвалений людськими чварами світ — нехай і тут, у цій неписаній людській драмі мистецьких пристрастей фінал допише час. Прийде, скаже своє слово і поставить усе на місце. І скаже, хто мав рацію.

Курбас уявляв собі: ось зараз прийде до театру Гурович, їжакуватий, невдоволений, із глухим бухиканням, з невідмінною цигаркою, холодну, почервонілу руку подасть — і захочеться притримати його руку, щоб зігріти її, — ні, Куліш не викликає ані жалю, ані безглуздого сентиментального співчуття, але чомусь хочеться притримати його долоню, чіпку й сильну, — може, таки загріти її, а може, самому зачерпнути сили в дотику.

Весь літературно-мистецький Харків знав їх — вони майже завжди ходили разом: Курбас, Куліш і Меллер — головний художник «Березоля». Курбас і Меллер — це було зрозуміло, вони навіть чимось схожими здавалися між собою, у своїх манерах, у способі вдягатись, розмовляти з людьми, подібні у своїй абсолютній інтеліґентності, ґалянтності в поводженні з жінками, у тому, як обидва

враз могли вибухнути гнівом, у своїй незаперечній артистичності, в європейській освіті й освіченості — і в обох усе це було природним, не з першого коліна, вродженим і без удавання і фальшивої гри. «Ти, Меллере, радше голлівудський актор, аніж харків'янин», — казали художникові, і він уже звик до того. Куліш зовні був цілковитою їх протилежністю: Анти-Меллер і Анти-Курбас водночас, заперечення европейської артистичности й утвердження щедрої, прямої, неприхованої, соковитої народности. І все ж вони були утрьох — режисер, художник, драматург, — чи не тому, що їх в'язав «Березіль»?

— Годі, годі, — умовляючи самого себе, казав Курбас, — годі: час режисерських експериментів минув. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє, дуже виграє. Коли є тільки режисер — це все недовговічне, — вони з Меллером сиділи у квадратній, не надто великій кімнаті — колишній Бучминій квартирі. Бучма жив тут, при театрі, поки їм не дали всім нові квартири: товариські зібрання у Бучми варті того, щоб про них згадувати, але тепер не до згадок; ця кімната вже обладнана як службова, і все одно є щось від давнього, може, гостинність і неофіційність, — Курбас і Меллер чекають на Куліша.

Розумієш, — казав Курбас, — колись раніше Куліш свою роботу робив, не знаючи законів театру, не знаючи законів драматургії, законів будування спектаклю, і все одно був органічний до кінця. А тепер, коли він пізнав театр, — шукають хтозна чого в його роботі, і я не знаю, чи не моя в тім вина — може, я ставлю усе з ніг на голову навіть у Кулішевих п'єсах, я бачу їх по-своєму, і тепер шукають уже в «Патетичній» відразу й Курбаса, а не тільки Куліша...

Якщо вони не приймуть справді й остаточно «Патетичної», — каже Меллер, — то я ось що... ось що можу сказати: ці харківські товариші не бачать далі свого носа, ніяке розуміння перспективи культурного, мистецького будівництва їм і не снилось, — так, вони захищають ретроспективний реалізм, у них лише життєві форми на сцені, а не життя у сценічних формах, так, реалізм — це таки життя у сценічних формах, інакше для чого ж мистецтво, — спалахує Курбас, — алеж я тобі не заперечую, — сміється іронічний Вадим Ґеорґійович, — якраз у цій справі я з тобою згоден.

Сьогодні вони не будуть з'ясовувати, у чому ж полягає їхня незгода, вони тепер знають тільки одне — Куліш

даремно домагався читки в Будинку Блакитного, усе скінчилося програшем, «Патетична соната» не йтиме на сцені «Березоля». — І як же все відбувалось, — питають вони Куліша, коли той врешті приходить, — дайте бодай роздягнутись, — каже Куліш, але так і сідає у крісло, не скинувши пальта, тільки шапка в руках, ніби він не знає, куди може її покласти, так і тримає у руках — звичайнісінько, по-харківському відбувалось, — говорить Куліш, — визнали назагал, що п'єса товариша Куліша в сучасній драматичній літературі явище ориґінальне і вносить чимало нових елементів, але, мовляв, із самого читання важко подати докладну аналізу, п'єсу ще треба студіювати. І що ж далі? — допитується Меллер, — я не записував, — скрушно відповідає Гурович, наче й Меллер належить до тих, хто мав категоричні претенсії до драми, абож просто він врешті хоче вивільнитись від пригніченого настрою, злою реплікою порятуватись від почуття програшу, поразки — тепер таки вже остаточної, «Патетичну» в «Березолі» не поставлять, — Меллер розуміє його, але Курбас не визнає такого способу рятувати власний настрій, збивати біль у такий спосіб, — одначе я б хотів знати докладніше, як усе було. — Я не записував, — уже спокійніше відповідає Куліш. Він і справді не записував, але поволі починає розкручувати нитку оповіді, навіть трохи розмерзається, коментує виступи й іронічно передражнює мову того чи іншого критика: товариш Мамонтов інкримінує «імпресіоністичну методу». Товариш Мамонтов вважає, що імпресіонізм для наших театрів не підходить, він особисто — послухайте тільки — товариш Мамонтов особисто проти такої методи в радянській літературі. Мамонтов проти методи, отже, проти п'єси, він каже, що Куліш робить збочення своїм ліризмом туди, куди не треба. А товариш Грудина вболіває, що весь персонаж п'єси «нещасний», і настроєвий плян п'єси не знайде собі театру, а шановний товариш Микитенко запізнився і не чув початку, тому зробив тільки декілька загальних зауважень щодо творчої методи, він у деяких картинах бачить цілком діялектичне пов'язання, а в деяких — тільки полярності, і лірика як така (як така, чуєте, а не інакша, не як ґротеск, скажімо, а як така!) у деяких місцях п'єси також монтується не діялектично, і все ж написано п'єсу з формального боку добре. — Що ж, і на тому спасибі сказав би, — усміхнувся Курбас, — я й сказав, — підтвердив Куліш, — ну, Качанюк зумів догодити й нашим, і вашим. Вишня сперечався з

Грудиною — більшовики в п'єсі зовсім не виглядають нещасними, а Жан — той як завжди переборщив, обстоюючи дружка Кляуса, можете бути певні, що саме так і говоритимуть — Жан запевнив, що моя «Патетична» своєю ориґінальністю і силою просто придушує, а я цього не мав на увазі, нікого я не хотів придушувати, але Жан також сказав, що треба подумати над питанням рушійних сил революції у п'єсі, і якщо Жан так каже, то я справді подумаю, і єдине, що я сам напевно знаю — я хотів показати осіб патетичних, і я це, здається, таки зробив, — добре, — каже Курбас, — усе добре, як би не було — Таїров ставить твою драму; як би там не було, моє все одно зверху буде, я тут маю один такий собі задум, якщо він тебе зацікавить, — облиш мене, — категорично вигукує Куліш, — це була моя остання п'єса, я більше не візьму пера до рук, і дай мені спокій, чи як там кажуть твої галичани — я маю того досить, бо яка там у тебе отак раптом могла з'явитись ідея, яка б зацікавила мене, хотів би я послухати, що можна сказати в такій ситуації, і чого ж ти мовчиш, чи може, геть забув про свою ідею, — визнай, — сміється Курбас, — що ти безнадійно непослідовний, — безнадійно, — підтверджує Меллер, — чи та ідея стосується і мене? — безпосередньо, — потішає Курбас Меллера, — безпосередньо, я тільки ще дещо перед тим скажу Гуровичу: дорогенький мій, будь уважний і слухай, як належить, адже ти сам не годен вигадати жодного сюжету, тобі треба все помацати рукою й побачити на власні очі, — або принаймні врешті почути, — нетерпеливиться вже Куліш, і Курбас нагадує їм обом про оту історійку з галицької газетки — з галицької чи з польської газетки, про того маклера, котрий хотів купити для самого себе вбивцю, таж так, ота сама історійка, чи не думають вони, що з цієї історійки можна щось видобути, — можна при бажанні дуже багато видобути, — і якщо Куліш так ось видобуде, то «Березіль» знову матиме для себе щось Кулішеве, бо він, Курбас, просто ради собі не може дати сам один без Куліша: річ у тім, що він переконаний — і це елементарна грамота — він переконаний, що без боротьби режисера з автором немає діялектичної єдности, немає театру, — і ти маєш намір з Кулішем боротись? — цікавиться Меллер, — так, — я маю намір з цим чоловіком боротись, це для мене єдиний достойний суперник, — сміється Курбас, — але все одно моє зверху буде! І що в тебе така квасна міна — якщо не хочеш, не пиши, я сам давно збирався написати

п'єсу, це була б моя лебедина пісня, — а після всіх розмов у Будинку Блакитного, — згадує раптом Куліш, — підходить до мене один наш спільний знайомий і каже: ось ти, Миколо, мене знаєш, я ж прекрасний письменник, а вони, — показує він на видавців із «Гарту», — не беруть у мене нічого, слухай, Миколо, потверди, що я другий на Україні поет. — І що, — запитав Меллер, — що ти зробив? — Я потвердив, — скрушно признався Гурович, — він знав, коли вчепитись. — Цікаво, а хто ж, на його думку, у нас перший поет? — запитав Курбас.

Він був безнадійно втомлений. Зелені кола не вступалися з-перед очей.

Він згадував, як рвали лід на ріці. Коли потепліє, візьме човна. Валя сяде навпроти, її ноги, ще не засмаглі, гарні ноги гарної жінки, котра колись мала намір танцювати в балеті, по коліна будуть прикриті сукнею. З весла бризне прозора крапля води їй на коліна, вона засміється, ворухнуться тонкі брови, засвітиться все обличчя — так світиться зачерпнута в чисту долоню вода навпроти сонця: прозоро, — у човні в них буде, може, хліб, трохи сиру, тараня, — якщо вже настане літо, то й жменя черешень. Я вибираю «Березіль». Я вибираю тебе.

Як злякалися його «вояки», коли він раптом, зрадивши своїй звичці, почав запізнюватись на репетиції — через Валентину. Його «військо» тоді вирішило, що Лесь Курбас ставить на карту їхнє існування. Хто знає, чи не змусить Курбаса ця пещена донечка соліста московської опери, ця вісімнадцятирічна дівчинка з стрункими ногами й легкими, тонкими руками — чи не змусить вона покинути театр, забути свої зобов'язання, відмовитися від них — хто знає? Усе скінчилося так, як мало бути: у театрі «Березіль» працює талановита артистка Валентина Чистякова, дружина Леся Курбаса.

Тичина жартував: Кирилові Стеценку твоя дружина вельми і вельми!.. З таким захопленням і лукавістю нібито питав Стеценко: Валентина Чистякова? Се та, що з ліцезренієм паки і паки? — і всі в один голос ствердили: вона, вона, така з ліцезренієм паки і паки... Курбас не заперечував: до того ж, актриса — так само «паки і паки». Розмова Стеценка і Тичини — як же давно це було. «Паки і паки» замолоду.

Ностальгія — від неї теж з'являлася утома. Ностальгія

за тим, що було й не повернеться, а також і за тим, чого не було й... не буде ніколи.

Не мав надто багато часу на те, щоб писати листи, однак уривав іноді мить і тоді відкривалося для себе самого навіть на щодень приховане, і поміж спокійними діловими рядками вчувався болючий, стримуваний — крик? Стогін?

Давненько (теж «паки і паки») писав своєму приятелеві з гімназійних і студентських літ — Хомі Водяному в Галичину: борюся з примарою старости, що хоч і не дає ще себе відчувати фізично — тридцять дев'ять років ще не вік, алеж певна духовна втома, бажання спочити на якійсь «мудрості життєвій» після купи доволі болючих розчарувань іноді дошкуляє... Роблю культуру на дуже плодовитому ґрунті. Робота мене захоплює цілого, відпочивати не дуже-то й часу мається. Тепер я на чолі державного театру «Березіль» у Києві, а з осени переводять мене до столиці у Харків, де наш театр стане центральним національним театром. Маю стосунок і до кінопродукції. Багато творчої праці, ще більш театральної педагогіки і пребагато організаційних дріб'язків. Узагалі ж не святі горшки ліплять. Наслідки наче є. А це найважливіше... Тужу за Галичиною. За галицьким пейзажем (уже десять років, як я не бачив Галичини), за мережаними свитками, запахом кожухів у церкві на Великдень. За смерековим лісом (тут тільки сосни та листва). А пам'ятаєш вакації у Карпатах?.. Безперечно, це глупо й сентиментально... Але це я тільки розумію, а почуваю все-таки отак — глухо й сентиментально. Хіба ми тому винні і хіба до тебе, Хомо, пишучи, не можна забувати своє «соціяльне» Я?

А що ж — сорок чотири — чи то вже вік? Чи то таки підстава спочити на якійсь «мудрості життєвій»? Так мало зроблено за цей рік, так мало.

Обриси острова, котрий ввижався йому як спогад із дитинства, з тою першою спробою десятирічного хлопчака сотворити с в і й театр, — обриси острова ставали виразнішими, він був округлий, звідусіль оточений водою. Курбас дивився на нього наче згори і бачив якісь крихітні забудови, усе звіддалік здавалося ляльковим, як у вертепній виставі, тільки одна, дві верхівки дерев випиналися виразно понад тим нереальним світом, тоненька, наче ни-

точка, смужка мосту з'єднувала острівець із рештою світу, якби хтось надумав ту ниточку розрізати, острівець поплив би, напевно, наче великий несправжній пліт. У тому напівреальному мареві бачилось йому також, що стає, як канатоходець, на ту ниточку, і, балянсуючи, щоб не полетіти у прірву сторч головою, поволі, поволі йде. Куди? Сам не знає.

Податися на той острів? Самому? А «Березіль»?

Тужив за Галичиною. Десять? — Ні, уже п'ятнадцять років не бачив Галичини. Глупо й сентиментально. Він робить культуру на благодатному ґрунті, тут його місце, тут місце кожного з його друзів і однодумців, котрі прибули з Галичини — різними шляхами, через рогатки й кордони, через життєві злигодні й жандармські переслідування. У Галичині мистецтво загнане в кут.

Якби йому зараз подали чашку кави, навіть поганої, — він би не відмовився.

Хтось виконує на роялі Скрябіна. В цілковитій тиші оголеного від людської присутности театру, в темряві, засвітилися барвами, які Курбас не міг би так відразу назвати — засвітилися звуки Дев'ятої сонати Скрябіна.

Музика — крик двадцятого століття. Спосіб оповістити про себе світові.

Хто це грав Скрябіна? Ця музика єднала в Курбасові роботу думки й душі. Скрябін, здавалось, намагався переступити через себе самого. Хіба він не прагнув того ж?

У цьому не було ніякої зумисности, — думав Курбас не про себе — про Скрябіна, — це був вияв його індивідуальности, його таланту. Оточенню важко сприймати таку людину, адже вона ніби заперечує саму себе, решта ще не встигли звикнути до однієї її іпостасі, а вже виникає, народжується, витворюється нова. Дехто говорив, що Скрябін ставить перед собою надлюдські завдання, але хіба не так має бути в істинного митця? Скрябін каже, що стати оптимістом у справжньому значенні цього слова можна тільки, пізнавши відчай і перемігши, здолавши його. Ця ж думка, виражена не словесно, а засобами музики, здається Курбасові ще переконливішою. Він любить Скрябіна.

Микола Куліш називає себе «веселим життєрадісним скептиком». Хіба це не та ж думка, тільки висловлена в інший спосіб? Підтвердженням її у Куліша, як і в Скрябіна, є його твори.

Скрябін хотів вийти за межі можливостей музики, об'єднавши музику із словом, людською мовою, танцем,

кольором. Це мало бути синтетичне мистецтво. У Куліша з його незвичайним чуттям музики — хіба не лежить в основі також ідея синтетичного мистецтва, коли слово й найголовніша ідея єднаються з музикою? Від музичности у слові, у фразі — до використання музики як складової частини драматичного твору — до цього йшов Куліш. Такий спосіб перетворення дійсности робить мистецтво незаперечною часткою цієї дійсности.

Куліш, як і Скрябін, мислить як філософ, формулюючи думки і в музиці, і в слові. Тільки таким чином можна досягти космічности в мистецтві.

Здається, справді, — про що б він не думав, що б не робив — пише все свій «театральний лист». Невідомим адресатам. Він мріяв колись у молодості про відродження театру, початок якому дадуть актори й режисери, які, відкинувши літературщину, іншим мистецтвам віддавши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть обновлення театру з його лише власних засобів і його тільки психології.

Уявляв собі — Розумний Арлекін з'явиться. Настільки ж освічений, що й інші художники, він вільно існуватиме в тій сфері відносного почування й мислення, з якої народиться мистецтво XX століття. Він піде шукати себе — на гори високі піде він змагатися з вихорами бездонних проваль, слухати їх гомін і велич, упиватися клекотом розірваних хмар, що іскрами громів згоряють у нього в ногах. Він буде — Розумний Арлекін — виховувати свою оголену сприйнятливість, фантазію, свій творчий потенціял.

Досвід і час змусять Курбаса зректися наївности й категоричности. Умоглядний, ірреальний Арлекін стане живим Актором. І все ж, тоді, давно народившись, він зостанеться жити. Він мінятиме не обличчя, тим більше — не маски, він не зрадить своєї мети — Театру, він тільки шукатиме доріг до досягнення її.

Розумний Арлекін — як ідея, як сутність
Розумний Арлекін — чи не кожний з них?

Курбас завжди жалкував, що не міг послухати гри Скрябіна — за рік до того, як Курбас прибув до Києва, Скрябін грав тут — і в Харкові. Вони розминулися, на жаль.

Зате він стрівся у Києві з Юліюшем Остервою. Якщо говорити про великих польських акторів, він би назвав

Камінського, а потім — Юліюша Остерву. Остерва був у Києві ще від початку війни: у Москві інтернували польських акторів як австрійських підданих. Енерґійний і всевміючий театральний діяч Францішек Рихловський якимось дивом дістав дозвіл від властей у Москві й запросив до театру Польського в Києві кількох акторів, а серед них Юліюша і Стефана Ярача.

З Остервою вічно траплялись якісь фантастичні історії. То він прибув до Києва в теплушці, аж на четвертий день після того, як його сподівались, бо хтось там учинив якісь махінації з квитками, то Юліюш, запрошений до іншого міста, запізнювався на виставу, бо щось там діялося з поїздом, губив по дорозі свої валізи і вбігав на сцену, зовсім не знаючи жодного з партнерів. Зрештою, може, то Рихловський вигадував про Юліюша всі ці історії, бо мав непересічний талант до вигадок. Найбільшу популярність мала його анекдота про те, як Казімір Камінський, на ту пору бідний, нікому не відомий початкуючий актор, розмовляв із знаменитим Алоїзом Жолтовським. Жолтовський мав леґендарну славу і досить таки похилий вік. Камінський побачив свого кумира якось увечері, при світлі ліхтаря. Старий ішов собі поволі, не дбаючи про цілий світ, і, може, забувши навіть про власну популярність. Камінський одним глибоким видихом гукнув: пане Жолтовський! — зараз, зараз він почує голос кумира, звернений до нього, Казимира, як благословення. І він почув. Пан Алоїз спинився, сперся на паличку, подивився на нахабного незнайомця (тому серце завмерло десь у горлі) і сказав: так, коханий мій, єстем Жолтовський. І поцілуй мене... — та й не дбаючи про те, чи набридливий молодик кинеться тут же виконувати таку незвичайну місію, чи відкладе до іншого випадку, старий актор пішов собі далі. Рихловський запевняв, що саме так розповідав усю ту історію сам Камінський і саме такими словами. Єдине, що додавав від себе Рихловський, це те, що знаменитим людям ніколи не слід нагадувати про їхню славу, особливо посеред ночі, під ліхтарнею, бо іноді вони тої слави мають досить і можуть зреаґувати досить дивним чином.

З Юліюшем, якого Лесь знав ще до Києва, вони прийшли якось до однієї цікавої ідеї, котру Курбас так чи інакше, у різних формах, пробував таки здійснити. І хто знає, чи не вона була початком «Березоля» для Курбаса і театру «Редута», створеного Остервою після повернення на батьківщину.

Грек давав їм притулок у прохолодні вечори і каву. Пара вповзала в каварню крізь напівпрочинені двері й снувалася горою, понад головами. Вони з Юліюшем обговорювали свій плян, який їм самим здавався цілком реальним. Вони хотіли винайняти під Києвом якийсь забутий, нікому не потрібний маєток чи старий замок, чи навіть — якщо з тим усім не вдасться справа — спорожнілу корчму — винайняти і зібрати там однодумців, молодих акторів, щоб жити й працювати разом, то мали бути аскетизм і чистота стосунків, побуту й роботи, вони мали обробляти землю, самі збирати її плоди і працювати, працювати, працювати, вистави вони грали б там же, просто неба, — треба знищити стіни, котрі замикають простір, — казав Юліюш; він потім всевладно пануватиме у своїй «Редуті», за ним підуть не тільки молоді, підтримають і відомі вже актори, режисери.

Юліюша прозивали «малим дідьком» за його скажену впертість і нетерпимість, і той «малий дідько», «чортеня», мав зовнішність серафима, а мудрість, талант справді дідьчий, він підкоряв усіх своєю інтеліґентністю, товариською звабою і цим дідьчим талантом.

І парадоксальним було, що такий красень, такий «дідько» домагається якоїсь майже містичної спільности перших апостолів у стосунках акторів, обмеженого наче монастирським статутом співжиття і творчости. У ньому поєднувався лицедій і Франциск з Ассізу, і хоча дехто потім кепкував з того, його «Редута», як група відважних і готових на все жовнірів, несла мистецтво нового театру.

Грек давав їм у борг каву, бо вони вже не мали в кишені ані копійки і тому мусіли просити в борг, — хай впадуть стіни, що обмежують простір, — проголошував Остерва, — і хай у стосунках панує взаємодовіра, істинне братерство, хай панує тільки одна пристрасть — мистецтво, такими наївними були тоді їхні гасла, вони задумали також із усім непишним акторським скарбом рушати в мандри, жити вільно, чесно, чисто, з рівними для всіх можливостями, з одним для всіх правом — любити й шанувати мистецтво.

Пізніше, майже кожного літа, коли це тільки вдавалось, Курбас виїздив з «Березолем» кудись із міста, щоб разом відпочивати й робити нову виставу, з якої розпочинали здебільшого осінній сезон.

Вони з Юліюшем уже знайшли були прекрасну, кращу, ніж навіть райська, місцину: вони малощо не придбали клаптик землі біля Межигірського Спаса.

Курбас подумав: до Межигір'я. Треба буде поїхати туди. Під Київ, до Межигір'я. Їм тоді, здається, уже навіть коня і плуг продали були. Чи повірили в борг? За що ж то вони могли купити собі коня і плуг? Може, він зараз уже вигадує, і нічого такого не було — ані коня, ані плуга.

Про все, що стосується театру, говорять, зустрівшись у Тифлісі Коте Марджанішвілі й Лесь Курбас, вони обминають тільки одну тему, тільки одне ім'я: Сандро Ахметелі. Курбас не має відваги запитати, як сталося так, що Коте мусів піти з театру Руставелі й мусів почати все від першого кроку в Кутаїському театрі — пішов, полишивши в Тифлісі театр, публіку, яка малощо не обожнювала його, — нехай і на улюбленого, найкращого учня Сандро Ахметелі полишити, алеж не з доброї волі, не з власної доброї охоти, а після нелегкого конфлікту, після непорозумінь і суперечок, і частина трупи подалася за Марджанішвілі до Кутаїсі, решта зосталася із Сандро Ахметелі. Курбас не мав права, не почував за собою такого права — втручатися у стосунки двох режисерів, один з котрих був Учителем — другий Учнем. Курбасові було важко заглибитися в їхні стосунки, але гіркота від їх розриву далася взнаки і йому, він не мав права торкатися й словом цієї справи, але не міг також вибирати між ними, він не хотів, якщо говорити правду, втрачати жодного з них для себе.

Хіба ж не знав він сам гіркоти таких розривів у стосунках, трагічності найстрашнішої втрати — втрати живого за життя?

Він міг би сказати Коте, що є один безжальний, але неминучий момент у мистецькому процесі: відхід старого й народження нового. Цей процес може відбуватися внутрі самого митця і тоді в ньому йде жорстока, нелегка боротьба, бо треба відмовитись від чогось одного, аби натомість звільнити поле життя чомусь іншому. Але цей процес є також виявом суспільним, і тоді виходить на арену справа Учителя й Учня. Учитель із гірким гнівом гадає, що Учень пориває з ним безболісно й легко, а Учень думає, нібито Учитель у той мент тільки завада на шляху. Але то тільки в мент болючого відокремлення, у мент народження. Потім приходить глибокий розмисел над усім, що відбулося, і ти вклоняєшся доземно людині, що дала тобі ключі від твого майбутнього, і кажеш: ось мій Учитель — як Курбас сказав про Садовського, — ось мій учитель, — і нехай ганьба впаде на голову того, хто відре-

четься від Учителя, хто не признається до його науки, з якої взяв із собою, може, більше, аніж поклав потім на кін сам. Чи ж не він, Курбас, відрікаючись від того, що вадило йому на щляху до свого театру, чи ж не він казав: Заньковецької ніхто не може замінити, ми не можемо грати драми долі — «Безталанну» чи «Наймичку», коли поряд з нами ще живе й працює Заньковецька, котра найкраще грала в цих виставах.

Чи ж не він вибачав Саксаганському те вї́дливе, іронічне, ущипливе слівце, котрим він назвав усю його роботу — курбалесівщина, курбалесити? Вї́дливий старий геть нічого не втямив у «Гайдамаках», він цілком не прийняв навіть цієї найкращої на той час Курбасової роботи, йому, бач, диким здалося, що можна на сцені грати «козачка», коли відбувається найтрагічніше: Ґонта прощається з убитими ним же дітьми. А в цьому був уже крок до неназваного ще Курбасом, але вже передбаченого, усвідомленого визначення його театрального відкриття: ПЕРЕТВОРЕННЯ.

Коли ми беремо якийсь факт життя і замість того, щоб його подавати натуралістично, перетворюємо на певний еквівалент, цілковито інший, винятково театральний за формою — це й буде перетворення.

Дія? Дія потрібна, щоб освіжити здатність сприйняття. Але хіба грецька трагедія була вибудувана на дії?

Ані Марджанішвілі, ані Ахметелі не говорив він про те, що таки дуже тривожило його: про їхній розрив, — і все ж чи не мало це свого ґрунту, чи не мусіло насправді так статися? Тепер Грузія мала два театри: театр Марджанішвілі й театр Руставелі. Покищо це боліло, як рана, на місці зламу. Але чому він увесь час думає про це? Ніби шукає пояснення власним вчинкам через чужі... Ніби хоче в чомусь виправдатись...

Курбас сказав про Садовського: ось мій Учитель. Однак Садовського вже не було.

Чому ж він думає про це?

Не маючи сина, він хоче мати Учня, який бодай по смерти його скаже: ось мій Учитель.

Думку цю міг собі зформулювати тільки тут, на священній горі Мтацмінді, над спокоєм і величчю минулого, у тиші Пантеону.

Сандро і він спинили харківського візника, кінь дзенькнув копитом і стих, вони сіли в екіпаж, вони обидва

любили коней і старі фаєтони, у цьому вони були ретроградами і анітрохи не соромилися цього, проїхали через місто. Літо душно парувало над Лопанню й над Харковом, хоча вже день тихо дотлівав, соняшний жар світився ще на бані Благовіщенського собору. Сандро оглянув сковородинські місця у Харкові, і тепер вони були поблизу холодногірського кладовища, і Сандро попросив: ходім, поклонимося тим, хто був до нас, Курбас міг провести його до могили Соленика, — ось, це наш Пантеон, уяви собі — Пантеон, це могила видатного актора, котрому шану віддавав Щепкін, а ось... що ти кажеш? Ти питаєш, звідки я знаю, що тут могила Соленика? Так кажуть, колись тут стояв хрест...

На старому міському цвинтарі, на головній стежці, що веде до церкви, вони могли побачити пам'ятник із бюстом — Марко Лукич Кропивницький. Хтось збив із пам'ятника емблеми праці і творінь Кропивницького... Так, Сандро, це основоположник українського побутового театру. Іншого ми тоді не могли мати. А ось — склеп — напівроззвалений, засмічений — склеп Гулака-Артемовського, — ні, Курбас сказав: ні, ми не підемо з тобою на кладовище, Сандро, на цвинтар, де загубились також могили давніх українських поетів, імена котрих колись будуть вишукуватись, слідів котрих будуть допитуватись, — а хтось же колись казав, мабуть, — це мій Учитель. Не виходь з екіпажа, Сандро, ми поїдемо далі, до того урочища, глянь, на листі — відблиски сонця, я розповім тобі якусь байку, якусь побрехеньку з театрального життя абощо...

Ось мій Учитель.

У Тифлісі Курбасові розповіли леґенду про Веріко Анджапарідзе. Веріко сміялася тим же теплим і щедрим сміхом, що й у Харкові: усе вигадка, я нічого не пам'ятаю, — зате народ пам'ятає, — запевнив Коте.

Навесні 1900 року в Сагорійському лісі під Кутаїсі зібралися поети, письменники, актори, громадські діячі — зібралися великою громадою, щоб усім разом відсвяткувати початок нового століття. Серед зібрання був геть немолодий уже тоді Акакій Церетелі.

Поміж квітів на галявині, як метелик, безтурботно бавилася маленька дівчинка з величезними, як і належить грузиночці, чорними очима — дівча виявляло байдужість як до поважного зібрання, так і до урочистости моменту. Акакій підняв дитя на руки й проголосив дівчинку доброю

феєю XX століття, — ти повинна прославити свою батьківщину в новому столітті, — сказав дівчинці Акакій. Веріко клянеться, що нічого не пам'ятає, але всі довкола справді запевняють, що тією маленькою дівчинкою була якраз вона, — не покладайте на мої слабкі жіночі плечі обов'язок прославляти Грузію, — каже поважно Веріко, — це належить передовсім робити чоловікам, хіба в нас їх нема?

Що є історія, а що нинішній день? Акакій знав Шевченка, Акакій благословив Веріко. Життя людства — єдиний, неперервний день.

Так, — каже Веріко, — часом граєш такі важкі ролі, що не відаєш, чи повернешся зі сцени живою.

Ось, — кажуть йому, — знайомся: Паоло Яшвілі, Ната Вачнадзе, Ніколо Шенгелая, Шалва Дадіяні, Валеріян Гунія, Константіне Гамсахурдія, — поети, режисери, художники, — він раптом поринає у мелодію грузинської мови, перекласти всього не встигають, але це не має ніякого значення, «Березіль» завтра грає «Гайдамаків», Декада української культури у Грузії, Шевченко, Кропивницький, Леся Українка, Сурамі, Заньковецька, Садовський, Франко, Руставелі, — «ваша»! — браво, уперше звернене до акторів «Молодого театру» в Києві на репетиції — хіба він тепер пригадає, що то була за вистава — «ваша» розростається тепер, шириться, спалахує, Тифліс вклонявся Заньковецькій; Церетелі — на вечорі пам'яті Шевченка в Києві; старий критик Валеріян Гунія розповідає: у 1890 році я познайомився з Кропивницьким, його трупа була чудова, не знаю, кому з акторів віддати перевагу, Кропивницький воістину батько українського театру; Гунія старий, те, що він говорить — де йому початок? Марко Лукич залишив грузинському другові на згадку свій портрет, якого Гунія — критик, актор, режисер — сорок літ беріг, як найдорожчу реліквію, як святу згадку про батька Марка.

Курбас відчуває, як йому перехоплює горло. Геть неможливо розплакатися зараз, сентиментально й по-дитячому, він це, як завжди в таких випадках, усвідомлює розумом, але відчуває, звичайно, усе (як колись казав) тільки так: сентиментально й по-дитячому. На портреті рукою Кропивницького написано: «Дай Боже ще зустрітись і щиро привітатись...» — от ми й зустрілись, — каже старий грузин, обнявши Леся Курбаса, — і щиро привітались, — нехай тепер цей портрет повернеться разом з вами на Україну, — каже Гунія Курбасові, і Лесь Курбас цілує портрет Кропивницького і старого грузина цілує.

Шалва Дадіяні — ось з ким йому належить як слід познайомитись. І Сандро, і Коте радили — не змовляючись, ясна річ, — вони радили йому: якщо хочеш по-справжньому розповісти своїм землякам про Грузію — постав у себе в Харкові грузинську п'єсу. Візьми, наприклад, «Тетнулд» Шалви Дадіяні. Очі в Шалви теплі, лагідні, сміх — ввічливо-поважний, добродушний і артистичний водночас. Він не любить (що здається Курбасові зовсім не властивим грузинам, він звик до нескінченних розмов з Сандро й Коте) — Шалва не любить довгих, втомлюючих бесід, його біла черкеска світиться, наче сніг у горах, він сидить поряд із Курбасом при столі — стіл здається довгим, як русло Кури в Тбілісі, стіл накритий для прощального бенкету у Верійському парку — Шалва дивиться добрими очима на Валентину Чистякову й каже: доки на світі не переведуться вродливі жінки, доти не переведуться краса й насолода... А якщо до цього додатком стане добре вино, то веселощам не буде кінця... І скажи мені, Лесю, дорогий, чи не подарувала тобі доля всього, що тільки може забажати людина — вродливу жінку, добре вино за цим столом, добрих друзів і добру славу? То чого ж ти невеселий, Лесю? Хочеш, я прочитаю тобі сванську баляду?

Довго мене тіснили
В скелях, — сказав льодовик, —
Годі! Зірвав окови,
До Моря тепер іду.
Крокую по Мізрієрі,
Стинаю подоли Саджара,
Обертаю між пальцями
Брили льоду важкі...

Бронек Бучма з кимось із грузинських акторів сидять на плоту, що прибився до берега ріки, і співають не дуже злагоджено: «Серце красуні до зрад охоче...». Потім їм спадає на думку скупатись у Курі, і нема ради на них та на їхні забаганки.

Восени Курбас поїде в Сванетію. Восени він поїде в Сванетію, щоб краще придивитись до того, про що йде мова у п'єсі Дадіяні. Вони виберуться туди на конях, Шалва проведе їх у дорогу. А зараз Сандро Ахметелі підходить до Леся й каже: алаверди!

Марджанішвілі вітав їх на порозі Тифлісу: приїздить «Березіль», приїздить Лесь Курбас — мозок театру... Приїздять наші побратими, які дали нерушиме слово старатися

скоріше викувати новий театр, радянський театр, театр нової думки, нової форми, нового змісту...

Лесь Курбас встає. Йому дано слово. Слово забирає Лесь Курбас.

І тоді йому враз здається, що поза ним — легкі, гнучкі постаті жінок, убраних у непишні свитки, підперезані простими крайками, це зійшли з театрального помосту Десять слів поета, — наче відбулося зворотне їх перетворення, — народжені його режисерською уявою і волею, Десять слів поета, як античний хор, супроводили всю дію «Гайдамаків» Шевченка, виставу березільців щойно грали в Тифлісі. Ось вони простягають руки, щоб захистити свій народ, ось страждають, знічені горем, ось кличуть — будь мужнім; хиткі, тонкі, як лоза, вони враз стають дужими, абож ніжними, абож сумними, як очерет на вітрі, хитаються вони, і стіною непробивною стають вони, — народжені уявою Курбаса, вони зараз стоять при ньому, Десять слів поета, легкі, гнучкі постаті жінок у непишних свитках, босі й задумливі.

Я на сторожі коло їх поставлю слово... Я на сторожі коло них...

Рік кінчається — усе, що вмістилося в ньому, тепер може укластися в одну мить спогаду, швидкого, як блискавка.

У Камерному театрі, в Таїрова, грають «Патетичну сонату» Куліша.

Курбас сідає знову до роботи: він працює над режисерською розробкою «Тетнулда» Шалви Дадіяні.

Старий грузин у Тифлісі замикає марані.

Грек у Києві зачиняє маленьку каварню.

Сван у горах дивиться на далекі верхів'я: яка завтра буде погода?

У кімнату Курбаса тихо, босоніж заходять думки. Щоб не завадити — босоніж.

Влітку він невідмінно поїде до Міжгір'я.

Не може бути, щоб Гурович не написав щось нове, щоб він не видобув щось із тієї історії про маклера та його убивцю.

У Камерному театрі грають «Патетичну сонату».

Частина друга повісти-есе Ніни Бічуї «Десять слів поета». — «Жовтень», ч. 6, Львів, 1986, червень, стор. 33-55. (Частина перша присвячена Миколі Кулішеві).

ПРИМІТКИ

Айхенвальд Юлій (1872-1928), російський літературний критик; писав театральні огляди, підтримував ідею «мистецтва для мистецтва».

«*Алло на хвилі 477*» — рев'ю, складене групою молодих режисерів, учнів Л. Курбаса (прем'єра в «Березолі» — 9 січня 1929 р.).

Альтенберґ Петер (Altenberg, 1859-1919), австрійський письменник, один з представників австрійського імпресіонізму.

Анджапарідзе Веріко (1900-1987), відома грузинська акторка героїчно-драматичного пляну, велика прихильниця режисерського таланту Леся Курбаса; залишила спогади про нього.

Арватов Борис (1896-1940), російський літературний критик та мистецтвознавець, активний теоретик «Пролеткульту».

Арістофан (бл. 445-385 до Хр.), грецький драматург і поет; автор коло 40 комедій.

Ахметелі Сандро (1886-1937), відомий грузинський режисер; учень К. Марджанішвілі, потім відокремився від нього і вів театр ім. Руставелі; прихильник експресіонізму, заперечував систему Станіславського; заарештований, загинув в ув'язненні.

Афіноґенов Олександер (1904-1941), російський драматург; автор численних «соцреалістичних» драм; був підо впливом естетичних принципів Пролеткульту.

Баб Юліюс (Вав, 1880-1955), німецький театрознавець, критик та драматург; став відомий після опублікування своїх «Драматичних листів» при Берлінському театрі «Фолькбюне»; від 1938 р. — у США.

Бабіївна Ганна (1898-1979), українська акторка; учень Л. Курбаса; працювала в «Кийдрамте» та «Березолі» (1920-1934); перебувала на засланні (1937-1942).

Бажан Микола (1904-1983), відомий український поет, член АН УРСР.

Балабан Борис (1906-1959), український режисер і драматург; учень Л. Курбаса; працював у «Березолі» (1922-1934).

Балестрієрі Ліонелло (Balestrieri, 1872-1958), італійський артист-маляр, ґравер; під час Першої світової війни пристав до футуристів.

Бар Герман (Bahr, 1863-1934), австрійський драматург і театральний критик; починав як прихильник натуралістичного театру, згодом перейшов до експресіонізму.

Барвінок — акторка українського театру, працювала з П. Саксаганським.

Бах Йоганн Себастіян (Bach, 1685-1750), великий німецький композитор; Л. Курбас, виконуючи його прелюдію й фуґу E flat, демонстрував інтонації українських народніх пісень, а в його ґавотах робив порівняння з українськими народніми хороводами.

Берґ Альбан (Berg, 1885-1935), австрійський композитор; визначний представник експресіонізму в музиці; учень А. Шенберґа; стремів до атональної музики та речитативного стилю.

Берґсон Анрі (Bergson, 1859-1941), французький філософ, представник інтуїтивізму; вплив його ідей на Л. Курбаса позначився в діяльності «Молодого театру», де акт інтуїтивного пізнання припускався актом створеної дійсности, а потім (вже за Л. Курбасом) актом її перетворення.

Бережний Кость (1891-?), російський режисер; працював у Державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка на початку 1920-их років.

Бернсон Бернгард (Bernson, 1888-1963), німецький письменник; автор драм «Визволення» (1919) та «Чума» (1920); жив у Веймарі (1921-1933); еміґрував до Франції, помер у Парижі.

Біляшенко — актор і співак; перебував короткотривало в «Березолі».

Бічуя Ніна (нар. 1937 р.), українська письменниця.

Блавацький Володимир (1900-1953), відомий український актор і режисер; перебував у «Березолі» в сезоні 1927-1928; керівник театру «Заграва» (1933-1938), Львівського оперового театру (1941-1944), Ансамблю українських акторів у Німеччині та США (1945-1953); у виставі «Воццек» мав грати ролю Офіцера.

Благбаз — Благовіщенський базар у Харкові, місце чорного ринку.

«*Блоха*» — п'єса російського письменника і драматурга Є. Замятіна (1884-1937) написана в пляні ґротеску; виставлена у МХАТі Другому.

Блюменталь-Тамарин (пом. 1945), російський актор; грав героїчні ролі у нашвидку складеній провінційній трупі.

Боголюбов Микола (1870-1951), російський оперний режисер; працював у Харкові й Одесі; тяжив у виставах до зорового видовища.

Богуславський — російський критик; заперечував модерні шукання українського театру, постійно зводячи його під російські впливи.

Бойко Юрій (літ. псед. — Блохин, нар. 1909 р.), український літературознавець і громадський діяч; професор Мюнхенського університету.

Бойчук Михайло (1882-1939), визначний маляр-монументаліст і педагог, закінчив Академію мистецтв у Кракові, студіював у Парижі; засланий, помер в ув'язненні.

Болобан (Сергівський) Леонід (1893-1979), актор «Молодого театру» і «Кайдрамте».

Бондарчук Степан (1886-1970), член «Молодого театру», потім «Березоля» (1922-1926); актор і режисер; засланий, працював в узбецькому театрі (1937-1941).

Бортник Януарій (1897-1938), український режисер, почав свій сценічний шлях у «Тернопільських театральних вечорах»; з 1922 року працював у «Березолі»; загинув в ув'язненні.

Брам Отто (Brahm, 1856-1912), німецький режисер, основоположник німецького сценічного натуралізму; відстоював головну ролю драматургії в театрі.

Брод Макс (Brod, 1884-1968), австрійський письменник; автор драм, романів та есеїв; еміґрував у Тель-Авів; був драматургом у театрі Ґабіма.

«Бронепоїзд 14-69» — вистава Вс. Іванова в «Березолі», режисер, учень Л. Курбаса — Б. Тягно, прем'єра — 12 січня 1928 р.

Брусілов Олексій (1853-1926), російський генерал царської армії; 1919 р. перейшов на бік більшовиків.

Бурачек Микола (1871-1942), пейзажист, сценограф, мистецтвознавець і педагог Харківського художнього інституту; вчився у Кракові (1905-1910) і в Парижі (1910).

Бурачок Іван (1877-1936), український сценограф; закінчив Краківську академію мистецтв, у 1910-1918 рр. працював у Київському театрі М. Садовського.

Бучма Амвросій (1891-1957), визначний український актор; починав свій сценічний шлях у театрі «Руської бесіди»; здобув свою досконалість під режисурою Л. Курбаса; працював у «Березолі» в рр. 1922-1933 (з перервами); 1936 року переведений до Київського театру ім. Франка.

Бюффон Жорж Люї (Buffon, 1707-1788), відомий французький природознавець.

Бюхнер Ґеорґ (Büchner, 1813-1837), німецький письменник романтичного спрямування; активний учасник революційної організації «Товариство прав людини» (1834); його остання драма «Войцек» (1837) показує соціяльне пригноблення, що калічить людей.

Ваґнер Ріхард (Wagner, 1813-1883).

Ван-Ґоґ Вінцент (Van Gogh, 1853-1890), відомий голландський артист-маляр, представник постімпресіонізму.

Василько-Миляїв Василь (1893-1972), український режисер і актор; учень Л. Курбаса; був членом «Молодого театру», «Кийдрамте» та «Березоля» (1922-1926).

Ватуля Олексій (1891-1955), український актор; актор «Молодого театру», потім театру ім. І. Франка.

Вахтангов Євген (1883-1922), відомий російський режисер; стремів у праці до поєднання яскравих форм із психологічною глибиною.

Вачнадзе Ната (1904-1953), грузинська кіноакторка; здобула велику популярність серед киян у фільмі «Справа Тарієля Мклавадзе» (1927).

Ведекінд Франк (Wedekind, 1864-1918), німецький драматург та актор; один з попередників експресіонізму в німецькому театрі.

«*Великодушний рогоносець*» — драма бельгійського драматурга Ф. Кроммелінка (1886-1970), "Le cocu magnifique" — трагічний фарс, висміює ревнощі в ґротесковій формі, була поставлена Вс. Мейєрхольдом (1922).

Веляскес Дієґо (Velazquez, 1599-1660), відомий еспанський портретист; поєднував гостроту психологічної характеристики з традиційною парадністю.

Вериківський Михайло (1896-1962), український композитор; в роках 1926-1935 — диригент Київської та Харківської опер; оформлював в театрах вистави.

Верхацький Михайло (1904-1973), театральний педагог, режисер-ляборант «Березоля» (1926-1934), секретар Л. Курбаса.

Витвицька Божена — російський критик; активна в російському тижневику «Театр и искусство» (1916-1918).

«*Вій*» — вистава О. Вишні за Гоголем, поставлена в театрі ім. Франка (1925).

Вільдґанс Антон (Wildgans, 1881-1932), австрійський письменник, правник; керував віденським Бурґтеатром (1921-1923 та 1930-1931); автор драм «Любов» (1916), «Каїн» (1920) та сонетів.

Водяний Хома (1886-1970), педагог; товариш молодих років Л. Курбаса.

Вольтер Шарлотта (1833-1897), австрійська акторка героїчного пляну.

Вороний Микола (1871-1937?), український поет; виступав як театральний критик; автор праці «Театр і драма» (1913), загинув в ув'язненні.

Врубель Михайло (1856-1910), російський артист-маляр; тяжів до символізму, в роках 1884-1889 працював у Києві.

«*Газ*» — вистава німецького драматурга Ґ. Кайзера (1878-1945), поставив Л. Курбас 27 квітня 1923 р. в «Березолі», найвизначніша експресіоністична вистава в конструкціях В. Меллера та з музикою А. Буцького.

Газенклевер Вальтер (Hasenclever, 1890-1940), німецький драматург, експресіоніст; перша його драма «Син» (1914) носить пацифістичний характер; в Україні в кількох театрах ішла його драма «Ділок» (1927).

Гайдамака Дмитро (1864-1936), режисер і актор; працював у М. Кропивницького; у 1898-1927 рр. — у різних побутових трупах; у 1934-1936 у Дніпропетровську.

Гаккебуш Любов (1888-1947), чолова, акторка «Кайдрамте» і «Березоля».

Гамсахурдія Костянтин (1891-1975), грузинський письменник, академік; автор статті про Т. Шевченка «Нескорений лицар» (1964).

Гастрольна трупа — зложена з солістів Московського великого театру; виступала 1925 р.

Гірняк Йосип (1895-1989), визначний український актор, режисер і педагог; сценічну діяльність почав 1915 р., чоловий актор «Березоля» (1922-1933); на засланні — в Чіб'ю (1934-1940), у Львівському оперовому театрі (1942-1944); керівник Театральної студії (з О. Добровольською) в Німеччині (1946-1949) та Українського театру у США (1954-1964).

Глєбов Ігор (Асафьєв Борис, 1884-1949), російський музикознавець, критик та композитор.

Годлер Фердинанд (Hodler, 1853-1918), швайцарський артист-маляр; тяжів у своїй творчості до монументальних форм.

Гоголь Микола (1809-1852).

Голейзовський Касьян (1892-1970), російський балетмайстер; перебував під сильним впливом імпресіонізму; керував Московським камерним балетом (1920-1922).

Гофмансталь Гюго (Hofmannsthal, 1874-1929), австрійський драматург; представник неоромантизму й символізму в австрійській літературі; лібретист до опер Р. Штравса.

Гунія Валеріян (1862-1938), грузинський драматург і режисер; автор лібретта до опери З. Паліяшвілі «Даїсі», яка йшла в Київській опері 1938 р.

Гурович — Микола Куліш.

Ґвоздєв Олексій (1887-1939), російський історик театру; викладав у Київському театральному інституті.

Ґерінґ Рейнгард (Goering, 1887-1936), німецький письменник; став відомий своєю драмою «Морська битва» (1917), а потім трагедіями — «Другий» (1919), «Туди?» (1919), «Спаситель» (1919).

Ґеррік Давид (Garrick, 1717-1779), відомий англійський актор і театральний діяч; виступав проти клясицизму; відродив творчість Шекспіра.

Ґлаґолін Борис (1879-1948), російський режисер; працював у театрі ім. І. Франка (1924-1926); від 1927 року в еміґрації.

Ґоґен Поль Ежен (Gauguin, 1848-1903), французький артист-маляр; в ранньому періоді — імпресіоніст, потім — символіст.

Ґолль Іван, спр. прізвище Lang (Goll, 1891-1950), французький письменник; автор праці «Surréalisme» (1924).

Ґольдоні Карло (Goldoni, 1707-1793), італійський драматург.

Ґрез Жан Б. (Greuze, 1725-1805), французький портретист-жанрист; пізніші його твори позначені сентименталізмом.

Ґріффіт Давид (Griffiths, 1875-1948), відомий американський кінорежисер, новатор техніки здіймання, зокрема введення великого пляну.

Ґрос Ґеорґ (Grosz, 1893-1959), німецький артист-маляр; відомий своїми сатиричними творами, зокрема «Стовпами суспільства» (1924).

Ґросман Леонід (1888-1965), російський літературознавець; спеціяльно займався вивченням драматургії та театрального життя.

Давісон Богуміл (Dawison, 1818-1872), польський актор героїчного пляну; виступав у драмах Шекспіра та Шіллера.

Дадіяні Шалва (1874-1959), грузинський письменник і театральний діяч; його драма «Тетнулд» ішла в «Березолі» (прем'єра — 15 червня 1932 р.).

Даценко Леся, українська акторка; учень Л. Курбаса; працювала в «Березолі» від 1923 р.

«*Д. Е.*» — вистава театру ім. Вс. Мейєрхольда, інсценізація М. Подгаєцького за романами І. Еренбурґа «Трест Д. Е.» та «Тунель» Б. Келлермана.

Делоне Роберт (1885-1941), французький артист-маляр; пов'язаний з рухом кубізму; творець форм з абстрактних зразків кольорів; Л. Курбаса чарувало у нього ритмічне сплетіння архітектурних просторових форм, переданих на канву в абстрактній формі.

«*Джіммі Гіґґінс*» — сценічна композиція Л. Курбаса за Е. Сінклером, прем'єра в «Березолі» — 20 листопада 1923 р.

Діхтяренко Кузьма (бл. 1905-?), український режисер; учень Л. Курбаса, працював у «Березолі»; заарештований 1934 р., дальша доля невідома.

Діценшмідт Антон Франц (Dietzenschmidt, 1893-1955), німецький письменник і драматург; автор трагедії «Малий Склявін» (1918), новель та леґенд «Король-смерть» (1918).

«*Дні Турбіних*» — драма російського драматурга Михайла Булгакова (1891-1940); проклямує святість білоґвардійщини, антиукраїнська за своїм спрямуванням.

Дніпровський Іван (1895-1934), український письменник і драматург; у «Березолі» йшла його п'єса «Яблуний полон».

Добровольська Олімпія (нар. 1895 р.), українська акторка і режисер; член «Молодого театру», потім — «Березоля»; від 1949 р. живе у США.

Долина Павло (1888-1955), актор і режисер театру і кіно; член «Молодого театру» і «Кийдрамте», працював у «Березолі».

«*Дорога вогню*» — інсценізація Я. Бортника, учня Л. Курбаса; виставлена в театрі «Веселий пролетар» на тему англо-афганських взаємовідносин.

Дос Пассос Джон (Dos Passos, 1896-   ), американський письменник; писав експресіоністичні драми, автор драми "The Garbige Man" (1926).

Досвітній Олесь (Скрипаль, 1891-1934), український письменник; підтримав виставу Л. Курбаса «Золоте черево»; загинув в ув'язненні.

Достоєвський Федір (1821-1881).

Драйзер Теодор (Dreiser, 1871-1945), американський письменник, громадський діяч; автор роману "An American Tragedy" (1925).

Дубовик Леонтій (1902-1952), український режисер; учень Л. Курбаса; від 1925 р. працював в режисерській лябораторії «Березоля».

Дузе Елеонора (Duze, 1858-1924), визначна італійська актриса; поєднувала у своїй творчості виняткову техніку з глибинним психологізмом.

Едшмід Казімір (Edschmid, 1890-1966), німецький письменник; один з провідних теоретиків експресіонізму.

Євреїнов Микола (1879-1953), російський режисер, теоретик і історик театру; 1907 року створив Старовинний театр, де реставрував стилізовано середньовіччя.

Єснер Леопольд (Jessner, 1878-1945), німецький режисер; поділяв експресіонізм; спочатку був підо впливом Креґа; 1933 р. еміґрував до США; працював у кіномистецтві.

Жан — Іван Дніпровський (1895-1934), український драматург.

Жґенті Віссаріон (1903-1976), грузинський театральний критик і літературознавець; досліджував культурні зв'язки України з Грузією.

Жід Анре (Gide, 1869-1951), французький письменник; в часи статті Борщагівського виступав прихильником соціяльних змін у суспільстві.

«*Жовтень*» (три картини боротьби й перемоги) — перша вистава Мистецького об'єднання «Березіль»; пантоміма; режисер — Л. Курбас, прем'єра — 7 листопада 1922 р.

«*Жовтневий огляд*» — ювілейна вистава до десятиліття революції 1917 р.; текст багатьох авторів, режисер — Л. Курбас, прем'єра — 11 листопада 1927 р.

Жулавський Єжи (Zulawski, 1874-1915), польський драматург; його драма «Йола» (1914) ішла в «Молодому театрі» (1918).

Жулковський Алоїз (Zólkowski, 1814-1889), відомий польський актор; виступав переважно в комедіях.

Жулковський Алоїз Фортунат (Zólkowski, 1777-1822), польський актор характерного пляну, драматург.

«*За Неман іду*» — драма В. Александрова (1872), українського етнографа і письменника.

Загаров Олександер (Фессінґ, 1877-1941), режисер і актор; вихованець школи МХАТ; працював в українському театрі понад 10 років (1917-1928).

«*Заколот*» — вистава в театрі ім. І. Франка, інсценізація роману Д. Фурманова.

Заньковецька Марія (1854-1934), відома українська акторка.

Затонський Володимир (1888-1938), народній комісар освіти УРСР (1933-1938).

«*Земля дибом*» — інсценізація російського драматурга С. Третьякова (1892-1939) за драмою французького драматурга М. Мар-

тіне «Ніч», в якій поєднано патетичну героїку з сатиричною буфонадою; поставлена Вс. Мейєрхольдом 1923 р.

Зеркалова Дарина (нар. 1901 р.), російська акторка; грала на провінції з Корнєвим (грав героїчні ролі).

«*Злива*» — фільм І. Кавалерідзе, випущений 1929 р.; Л. Курбас згадує критику на нього С. Геца.

«*Змова Фієско в Ґенуї*» Ф. Шіллера — виставу починав ставити Я. Бортник, закінчив Л. Курбас; прем'єра — 11 листопада 1928 р.

«*Золоте черево*» — («Tripes d'or»), драма Ф. Кроммелінка, прем'єра в «Березолі» — 16 жовтня 1926 р., режисер — Л. Курбас.

Ібсен Генрік (Ibsen, 1828-1906), відомий норвезький драматург.

Ільїнський Ігор (нар. 1901 р.), відомий російський актор театру та кіно; працював актором у театрі ім. Вс. Мейєрхольда.

Інкіжинов Валерій (1895-1973), короткотривало режисер в «Березолі»; помер у Франції.

Іффлянд Авґуст (Iffland, 1759-1814), німецький драматург, актор і режисер; автор міщанських драм; як режисер ставив драми Коцебу, Шекспіра та Шіллера.

Кайзер Ґеорґ (Kaiser, 1878-1945), один з найвизначніших німецьких драматургів-експресіоністів; почав писати драми з 1911 року; драма «Кораль» (1917) у своїй тематиці пов'язана з його майбутньою драмою «Газ» (1918, друга її частина — 1920); «Газ» ішов у «Березолі» в постановці Л. Курбаса.

Кайнц Йозеф (Kainz, 1858-1910), австрійський актор; улюблений актор Л. Курбаса, поєднував в собі глибокий інтелектуалізм та досконале виявлення логіки сценічного образу.

Калин Володимир (1896-1923), український актор; виступав у «Тернопільських театральних вечорах», «Молодому театрі» та «Кийдрамте».

Камінський Казімір (Kaminski, 1865-1928), польський актор і режисер; на початку 1900-их років грав у Львові.

Карманський Петро (1878-1956), український поет-модерніст.

Кассіодор (Cassiodorus), головний міністер ґотського короля Теодора Великого (б. 454-526).

Качанюк — український театральний критик 1920-их років.

Квінт Росцій Галл (Quintus Roscius, б. 130- б. 62 до Хр.), римський комічний актор; мав театральну школу; у нього вчився декламації Ціцерон.

Кіллероґ — начальник культпропу ЦК КП(б)У.

«*Княжна Вікторія*» — драма Я. Мамонтова, написана 1929 р., критикована за скрайній психологізм.

Козицький Пилип (1893-1960), український композитор і педагог; один з організаторів і керівників Музичного товариства ім. М. Леонтовича (1921-1928).

Коклен Констан, старший (Coquelin, 1841-1909), французький актор і теоретик театру; різко виступав проти натуралізму; уславився найбільше, як актор, у гострих сатиричних ролях.

Кокто Жан (Cocteau, 1889-1963), французький письменник, драматург, різьбар; у своїй творчості підіймав новаторські пошуки в мистецтві.

Колесніченко Трохим (1876-1941), працював у провінційних українських театрах; від 1906 року очолював власну етнографічно-побутову трупу.

Коміссаржевський Федір (1882-1954), відомий російський режисер; прихильник синтетичного театру, від 1919 року працював закордоном.

«*Комуна в степах*» — драма М. Куліша; ставив її в «Березолі» учень Л. Курбаса режисер Павло Береза-Кудрицький, прем'єра — 17 жовтня 1925 р.

Корнієнко Неллі (нар. 1939 р.), український театрознавець, дослідник театральної діяльности Л. Курбаса.

Корнфельд Пауль (Kornfeld, 1889-1942), німецький драматург; писав драми різного жанру; найбільш відомі — «Зведення» (1916) та «Небо і пекло» (1919).

«*Королева невідомого острова*» — оперета; плянувалася до вистави в театрі «Веселий пролетар».

«*Король бавиться*» — драма В. Гюґо («Le Roi s'amuse»); прем'єра в «Березолі» — 19 березня 1927 р., режисер — учень Л. Курбаса Б. Тягно.

Корольчук Олександер (1886-1925) та *Романицький Борис* (1891-1988), фундатори театру ім. М. Заньковецької.

Коряк (*Блюмштейн, псевдонім — Аванті*) *Володимир* (1889-1939), український критик і літературознавець.

Крамаренко Андрій (1897-1976), український актор; працював у Харкові й Києві, а найдовше (1934-1960) в Одеському україиському драматичному театрі.

Креґ Ґордон (Craig, 1872-1966), англійський режисер; у своїх теоретичних поглядах проголошував режисерський театр; узагальнював антиреалістичність, відмову від площинної сценографії.

Крелль Макс (Krell, 1887-1962), теоретик німецького експресіонізму; автор праці «Das deutsche Theater in Gegen Welt» (1923).

Кржижанівський (Крижанівський) Богдан (1894-1955), український дириґент і композитор; працював у «Березолі» (1920-1930).

Кричевський Василь (1872-1952), пейзажист, архітект, графік; працював у Київському театрі М. Садовського (1908); мистецький оформлювач кінофільмів.

Кропивницький Марко (1840-1910), український режисер, актор і драматург.

Крушельницький Маріян (1897-1963), визначний український актор; почав виступати в «Тернопільських театральних вечорах»; вихованець Л. Курбаса; у «Березолі» від 1924 р.; став мистецьким керівником та режисером Харківського театру ім. Т. Шевченка після усунення Л. Курбаса радянською владою.

Кудрицький Павло (1896-1926), актор і режисер у «Березолі» (1922-1926).

Кузякіна Наталя (нар. 1928 р.), український літературознавець і театрознавець.

Курбас Ванда (1867-1950), мати Леся Курбаса, акторка театру «Руської бесіди» (1885-1898).

«*Купало*» — опера українського композитора А. Вахнянина (1841-1908); ішла у Харківській державній опері (1929).

Курц Рудольф (Kurtz, 1884-1960), німецький письменник; автор відомої книги про експресіонізм у фільмі (1926) та ґрунтовного дослідження про політичні ідеї Генріха Манна (1912).

Лазоришак Олексій (1892-1945), політичний комісар «Березоля» і його директор (від 1933 року).

Леонардо да Вінчі (Leonardo da Vinci, 1452-1519).

Ліницька Любов (1865-1924), українська акторка побутового театру.

Лопатинський Фавст (1899-1937), актор і режисер театру й кіно; учень Л. Курбаса; працював з ним у «Молодому театрі», «Кийдрамте» та «Березолі» (1922-1927); від 1928 р. — в кіномистецтві; загинув в ув'язненні.

Лопе де Руеда (Rueda, б. 1510-1565), еспанський актор і драматург; автор комічних побутових інтермедій (пасос).

Лявхнер Рольф (Lauchner, 1887-1954), німецький драматург-експресіоніст; пасинок Г. Зудермана; досконала техніка його драм проявилася в «Упадкові апостола Павла» (1918), «Тітці Христині» (1919), «Божевільство» (1920).

«*Любов Ярова*» — п'єса російського драматурга К. Треньова (1876-1945) з часів громадянської війни.

Макаренко Андрій (1898-1968), український актор; учень Л. Курбаса; працював у «Березолі» з 1924 р.; заарештований 1934 р.; перебував кілька років на засланні.

«*Макбет*» — драма Шекспіра, режисер — Л. Курбас; постановка викликала «роздратування» консервативної критики осучасненим способом «прочитання»; прем'єра — 1 квітня 1924 р.

Максімов Володимир (1880-1937), російський актор; вславився своїми мелодеклямаціями.

Мамонтов Яків (1888-1940), український драматург і театрознавець; близько тридцяти його драм позначені символізмом та психологією індивідуума; з початком 1930-их років вилучені з репертуару українських театрів.

«*Мандат*» — сатира на «бувших» та радянське міщанство російського драматурга Миколи Ердмана; її ставив в театрі ім. І. Франка режисер Борис Ґлаґолін.

Мануйлович Софія (1892-1971), українська акторка і режисер; член «Молодого театру» й «Березоля» (1922-1926).

Маркграф — у VIII-IX ст. правитель прикордонної области франкської держави, що виникла в кінці V століття на частині колишньої західньої Римської імперії.

Марджанішвілі Коте (1872-1933), відомий грузинський режисер; у 1919 р. працював у Києві; голова комісії націоналізації київських театрів; засновник театру ім. Ш. Руставелі в Тбілісі; із своєю трупою приїздив до Харкова, де й ближче познайомився з Л. Курбасом.

«*Марко в пеклі*» — драма І. Кочерги, написана 1928 р.

«*Маруся Богуславка*» — драма М. Старицького.

Мар'яненко Іван (1878-1962), відомий український актор; після 20-річної праці на професійній сцені та участи у «Гайдамаках» (1920) долучився до «Березоля»; гаряче підтримував Л. Курбаса.

Матісс Анрі Еміль (Matisse, 1869-1954), відомий французький артист-маляр, графік та різьбар.

Маяковський Володимир (1893-1930), російський поет і драматург; 1912 року опублікував маніфест російських футуристів; його драми сатиричного спрямування йшли на сценах України.

Мейєрхольд Всеволод (1874-1940), чоловий російський режисер-експерименталіст; засуджений 1940 року.

Межигорський Спасо-Преображенський монастир — згідно з леґендами заснований 988 р.; улюблене місце Л. Курбаса; знищений 1935 р.

Мейтус Юлій (нар. 1903 р.), український композитор; від 1929 року тісно співпрацював з Л. Курбасом; найбільш відомий з музичної композиції до «Мини Мазайло» М. Куліша.

Меллер Вадим (1884-1962), визначний український сценограф, основоположник конструктивізму; найближчий співробітник Л. Курбаса; вчився у Мюнхенській академії мистецтв (1908-1912) та у «Вільних майстернях» у Парижі (1912-1914); головний сценограф «Березоля» (1926-1933); керівник декораційної майстерні при МОБ.

Мерзисти — група німецьких Дадаїстів, що їх очолював Курт Швіттерс (Schwitters, 1887-1948); з 1919 року випускала у Ганновері серії своїх картин під назвою "Merz".

Микитенко Іван (1897-1937), український письменник і драматург.

Миколай Миколаєвич (Попов Микола, 1890-1938), секретар ЦК КП(б)У (1933-1937).

«*Мина Мазайло*» — драма М. Куліша, поставив у «Березолі» Л. Курбас (сценографія В. Меллера), прем'єра — 18 квітня 1929 р.; після великого успіху, заборонено виставляти її з 1931 р.; спроба виставити її 1988 р. (режисер — Л. Танюк, у Київському молодіжному театрі) теж підпала під заборону партійних офіційних чинників.

«*Митька на царстві*» — п'єса російського драматурга К. Ліпскерова (1889-1954) про часи царювання Дмитра-Самозванця; 1928 р. поставлена у МХАТі Другому режисером В. Смишляєвим (1891-1936); ішла у Київському театрі ім. І. Франка з К. Кошевським у назовній ролі.

Михайличенко Гнат (1892-1919), український письменник і політичний діяч.

Мігулін — російський скрипаль.

«*Мікадо*» — оперета А. Сюллівана; нові тексти — М. Хвильового, М. Йогансена та О. Вишні; прем'єра в «Березолі» — 13 квітня 1927 р.; режисер-гість — В. Інкіжинов.

Мілютенко Дмитро (1899-1966), відомий український актор; працював у «Березолі» (1927-1934).

«*Містечко Ладеню*» — драма Л. Первомайського; ішла у Київському театрі ім. І. Франка та в «Березолі» (прем'єра — 7 квітня 1932 р.).

Моджієвська Гелена (Modrzejewska, 1840-1909), польська акторка всесвітньої слави, героїчного пляну; виступала в Англії та США.

Моїссі Сандро (Moissi, 1880-1935), німецький актор; за націо-

нальністю албанець; від 1904 року співпрацював з Максом Райнгардтом.

Мойри — доля; в грецькій мітології представлена трьома богинями: Клото, Ляхесіс та Атропос — три потворні бабусі, що прядуть «нитку людського життя» і обривають її в призначений час смерти.

Мокульський Стефан (1896-1960), російський театрознавець; свою діяльність починав у Києві.

Моран Поль (Morand, 1888-1976), французький письменник і дипломат; автор фантастичних новель з життя вищого суспільства.

Муне Сюллі Жан (Mounet-Sully, 1841-1916), французький актор героїчного пляну завжди надавав своїм образам шляхетности; в 1881 р. грав Едіпа (драма Софокла) на оркестрі давнього театру в Оранже.

Мюллер Роберт (Müller, 1887-1924), австрійський письменник; автор драми «Сім ситуацій» (1917), новелі «Дівчина з острова» (1919), ряду оповідань (між ними «Більшовик і джентлмен», 1920).

«*Над*» — остання психологічна драма В. Винниченка (1927); окреслена радянською критикою, як «карикатура на радянський побут».

«*Напередодні*» — вистава в «Березолі» за О. Поповським, режисер — Л. Курбас, прем'єра — 24 грудня 1925 р.

«*Народній Малахій*» — драма М. Куліша, поставлена в «Березолі» Л. Курбасом (сценографія В. Меллера), прем'єра — 31 березня 1928 р.; після трьох редакцій у 1930 р. її знято з репертуару і до цього часу в жодному українському театрі вона не була виставлена.

Національний театр — існував у Києві під керівництвом І. Мар'яненка (1917-1918) за своїм мистецьким спрямуванням (окремі вистави Г. Гаєвського) мало відрізнявся від театру М. Садовського.

Ніжинська Броніслава (1891-1972), російський балетмайстер і педагог; у 1910-1914 рр. виступала закордоном, в 1915-1921 виступала й викладала в Києві.

«*Нова ґенерація*» — літературне об'єднання українських футуристів; його утворили 1927 р. в Харкові учасники групи Аспанфут (Асоціяції панфутуристів); 1931 р. влада примусила його самоліквідуватися; об'єднання видавало в Харкові одноіменний журнал від жовтня 1927 р. до грудня 1930.

«*Новый зритель*» — російський тижневик; виходив у Москві в 1924-1929 рр.

Обюртен Віктор (1870-1928), німецький театрознавець.

Озерсьий Юрій (1896-1934), педагог і політичний діяч; працював у НКО; заарештований у 1933 р. після смерти М. Скрипника; загинув в ув'язненні.

«*Осінні скрипки*» — драма Іллі Сургучова (1881-1956) на тему любовних переживань літньої жінки (1915).

Остерва Юліюш (Osterwa, 1885-1947), польський актор і режисер; дружив з Л. Курбасом у Києві 1917 р.; пізніше очолював театр «Редута» у Варшаві.

Пельше Роберт (1880-1955), латиський літературознавець і мистецтвознавець; після 1917 року працював у Харкові; член Академії мистецтв СРСР.

Петіпа Віктор (1879-1939), російський актор, грав у театрі М. Синельнікова ролі героїв; в сезоні 1925-1926 грав у Київському театрі ім. І. Франка.

Перуджіно Пьєтро (Perugino, 1446-1523), італійський артист-маляр; працював над фресками Сикстинської каплиці.

Петрицький Анатоль (1895-1964), визначний український сценограф; учився в Київському художньому училищі та у Вищій мистецькій театральній майстерні в Москві; працював з Л. Курбасом у «Молодому театрі», а пізніше в багатьох інших українських театрах.

Пилипенко Наталя (1898-1973), українська акторка, учень Л. Курбаса; працювала в «Березолі» (1922-1934); від 1956 р. — у США.

Пікассо Пабло (Picasso, 1881-1973).

Піранделло Луїджі (Pirandello, 1867-1936), італійський драматург, реформатор театру; у своїх драмах ставив конфлікти ілюзії і дійсности.

Піросманашвілі Ніко (1862-1918), грузинський артист-маляр, відомий як майстер побутових картин, аніміаліст; автор багатьох натюрмортів.

Піскатор Ервін (Piscator, 1893-1966), німецький режисер, комуніст; співпрацював з Б. Брехтом та Ф. Вольфом; автор книги «Політичний театр» (1929).

Польґар Альфред (Polgar, 1875-1955), австрійський письменник і театральний критик, автор численних есеїв та новель; 1940 р. еміґрував з Парижу до США, 1947 р. повернувся до Швайцарії.

Поп Олександер (Pope, 1688-1744), англійський поет; його «Досвід про критику» став маніфестом англійського клясицизму; втілив його в поемі «Віндзорський ліс» ("Windsor Forest," 1713).

«Пошились у дурні» — вистава за М. Кропивницьким, поставлена учнем Курбаса Ф. Лопатинським у формі циркового видовища 8 листопада 1924 р.

«Пролог» — друга версія вистави «Напередодні»; текст Л. Курбаса й С. Бондарчука, режисура Л. Курбаса (прем'єра 20 січня 1927 р.).

Прохоренко Галина — член «Молодого театру»; грала Едріту в «Горе брехунові» Ф. Ґрільпарцера.

Пульвер Макс (Pulver, 1889-1952), швайцарський письменник і драматург; його збірка поезій «Самозвернення» (1916) та драми «Олександер Великий» (1917) і «Роберт-диявол» (1917) позначені експресіонізмом.

П'ясецький Леонід, член «Молодого театру»; виступав у «Горе брехунові» Ф. Ґрільпарцера.

«Рада» — український щоденний часопис, виходив у Києві (1906-1914).

Райнгардт Макс (Reinhardt, 1873-1943), німецький режисер; виступав проти натуралізму в театрі, надавав великого значення єдності ритму у виставі, особливо у масових сценах.

Рафаель (Raffaello Santi, 1488-1520).

Рєпін Ілля (1844-1930), відомий російський артист-маляр; творив також на українські теми.

Рихловський Францішек (Rychlowski), польський театральний діяч, керівник польського театру в Києві (1916-1918).

Річицький Андрій (1882-1937), політичний діяч і літературознавець, заарештований після смерти М. Скрипника, загинув в ув'язненні.

Ровинський Дмитро (1888-?), актор і режисер реалістичнопсихологічного пляну; 1923 р. мав свій пересувний театр; засланий, загинув в ув'язненні.

Роллан Ромен (Rolland, 1866-1944), відомий французький письменник, науковець і громадський діяч.

Романовський М., театральний критик; писав про вистави «Народній Малахій» та «Мина Мазайло».

Рубчакова (Коссак) Катерина (1881-1919), українська співачка і акторка; працювала в театрі «Руська бесіда» (1896-1919).

Рулін Петро (1892-1937?), український театрознавець і педагог; директор Українського театрального музею в Києві (1926-1936); загинув в ув'язненні.

«Рур» — сценічна композиція написана колективно під керів-

ництвом Л. Курбаса; прем'єра в «Березолі» 24 лютого 1923 р., режисер — Л. Курбас.

«*Сава Чалий*» — вистава І. Карпенка-Карого; прем'єра в «Березолі» 3 лютого 1927 р., режисер — учень Л. Курбаса Ф. Лопатинський.

Савенко — російський монархіст, чорносотенець.

Савина Марія (1854-1915), російська акторка, родом з Кам'янець-Подільського; у своїй творчості поєднувала блискучу техніку з психологічною глибиною.

Савченко Яків (1890-1937), український письменник і театральний критик; загинув на засланні.

Садовський Микола (1856-1933), відомий український режисер і актор.

Саксаганський Панас (1859-1940), відомий український актор і режисер етнографічно-побутового театру; брав участь у виставах Українського Народнього театру (1924-1928), заснованого у Харкові; до праці Л. Курбаса ставився неґативно.

Самійленко Поліна (1891-1984), українська акторка; один з засновників «Молодого театру»; була партнеркою Л. Курбаса у чолових ролях.

«*Сатана в бочці*» — М. Хвильовий має на увазі старий побутовий водевіль Д. Дмитренка «Кум-мірошник або сатана в бочці» (1850).

Сванетія — область у Грузії; про її побут Ш. Дадіяні написав драму «Тетнулд».

Світличний Іван (нар. 1929 р.), український поет і леітературознавець; довгорічний в'язень радянських тюрем.

Себрехт Фрідріх (Sebrecht, 1888-1956), німецький письменник-експресіоніст; в рр. 1914-1918 був редактором «Ляйпціґер Таґеблят»; автор драм «Давид» (1918) «Дон-Жуан» і «Марія» (1919), «Клейст» (1920).

Северін Іван (1881-1964), артист-маляр; студіював у Харківському художньому училищі та в Кракові, працював у студіях Риму й Парижу (1908-1913).

«*Седі*» — вистава Д. Колтона та К. Рандольфа за С. Моемом; ставив В. Інкіжинов на запрошення Л. Курбаса (прем'єра 23 листопада 1926 р.).

Сезанн Поль (Cézanne, 1839-1906), французький артист-маляр, був близький до імпресіоністів, тяжів до деформації предметів.

Семенко Михайль (1892-1938), поет, яскравий представник українського футуризму; товаришував з Л. Курбасом в часах

«Молодого театру» та організації «Березоля» 1922 року; загинув в ув'язненні.

Семперанте — російський театр імпровізації; існував у роках 1917-1938 в Москві; в його основі лежало колективне створення п'єс та вистав.

Сердюк Олександер (нар. 1900 р.), відомий український актор, учень Л. Курбаса; від 1922 р. працював у «Березолі», виступав у чолових ролях; автор спогадів про Л. Курбаса (1987).

«*Сиґнал*» — п'єса російського режисера й актора Л. Прозоровського, написана у співавторстві з С. Поливановим.

Симашкевич Милица (1900-1976), український сценограф, учень В. Меллера; працювала в «Березолі» (1922-1929), опісля в Одеській та Київській кіностудіях.

Синельніковська провінційність — походить від імени *Миколи Синельнікова* (1855-1939) російського режисера та антрепренера; з метою русифікації України від 1910 р. очолював у Харкові російський театр на засадах близьких до Московського мистецького театру; після розгрому «Березоля» призначений знову керівником російського театру в Харкові.

Скалій Раїса (нар. 1938 р.), український театрознавець, дослідник життя і діяльности Леся Курбаса.

Скляренко Володимир (1907-1984), український режисер, учень Л. Курбаса, працював у «Березолі» (1926-1934).

Скрипник Микола (1872-1933), політичний діяч, народній комісар освіти УРСР (1927-1933); поповнив самогубство.

Скрябін Олександер (1872-1915), російський композитор, пов'язаний з символізмом; Л. Курбас мав на увазі пізні його сонати, де він відчував вир ритмів, збагачених новими акордовими поєднаннями.

Смерека-Баглій Антоніна (1892-1981), українська акторка, член «Молодого театру», «Кийдрамте» й «Березоля».

«*Смерть Тарелкіна*» — третя частина трилогії російського драматурга А. Сухово-Кобиліна (1817-1903), сатира на поліцію в ґротесковій формі; поставлена Вс. Мейєрхольдом 1922 р.

Смірнов Олексій (1890-1942), російський режисер; працював в українських театрах Києва, Харкова та Одеси.

Смолич Юрій (1900-1976), український письменник, критик і театрознавець.

Соленик Карпо (1811-1851), один з перших українських професійних акторів; виступав у драмах І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка.

Соловцовський театр — російський театр у Києві, зорганізований режисером Миколою Соловцовим (1857-1902) з метою русифікації.

«*Сон літньої ночі*» — драма В. Шекспіра ("A Midsummer Night's Dream").

Софокл (Sophocles, бл. 496-406 до Хр.), античний грецький драматург; у своїй драматургічній техніці поширив діялоги та увів у дію третього актора.

Станіславський Костянтин (1863-1938), російський режисер, педагог і актор, співзасновник МХАТу.

Старицька-Черняхівська Людмила (1868-1941), українська письменниця і драматург, розстріляна більшовиками.

Старицький Михайло (1840-1904), український драматург і режисер.

Стешенко Ірина (1898-1988), українська акторка й перекладач, учень Л. Курбаса, працювала в «Березолі» (1923-1934).

Струхманчук Яків (1884-1938), український педагог, графік і театральний критик; художник театру «Кийдрамте»; правдоподібно загинув в ув'язненні.

Судомора Охрім (1889-1968), український графік; вчився у Лаврській іконописній майстерні та в Київському художньому училищі; оформляв журнал «Сяйво» (1913-1914).

Суходольський Олекса (1863-1936), український антрепренер і актор побутових труп (1898-1918); працював режисером опери в Беоґраді (1920-1929).

Сюлліван Артур (Sullivan, 1842-1900), англійський композитор (див. «Мікадо»).

«Сяйво» — літературно-мистецький місячник; виходив у Києві (1913-1914).

Таїров Олександер (1885-1950), російський режисер, керівник Камерного театру в Москві; на початку своєї діяльности пропаґував неореалізм, який він бачив у єдності музики, ритму, освітлення й слова; 1931 року ставив «Патетичну сонату» М. Куліша.

Тальма Франсуа (Talma, 1763-1826), французький актор; поєднував у собі монументалізм образів клясицизму з гострою емоційною закраскою.

Татлін Володимир (1885-1953), російський артист-маляр, один з основоположників конструктивізму; в 1925-1927 рр. працював у Києві, де очолював теакінофотовідділ живописного факультету Київського художнього інституту.

Танюк Лесь (нар. 1938 р.), український режисер, театрознавець, дослідник театральної діяльности Л. Курбаса.

Терещенко Марко (1894-1982), український режисер, член «Молодого театру», керував театром ім. Г. Михайличенка (1921-1926), був мистецьким керівником Харківського театру Революції.

Титаренко Надія (1903-1976), українська акторка; учень Л. Курбаса, працювала в «Кийдрамте» та «Березолі» (1923-1934).

Тірсо де Моліна (Tirso de Molina, 6. 1583-1648), еспанський драматург, автор першої драматизованої обробки леґенди про Дон-Жуана («Севільський підлесник», 1630).

Тов. К. (Станіслав Косіор, 1889-1939), секретар ЦК КП(б)У (1934-1938).

Тов. П. (Павло Постишев, 1887-1939), секретар ЦК КП(б)У (1926-1930, 1933-1934).

Толстой Лев (1828-1910).

Тягно Борис (1904-1964), український режисер; учень Л. Курбаса, працював у «Березолі» (1923-1929); 1925 р. поставив виставу «Жакерія» за П. Меріме.

Турґенєв Іван (1818-1883).

Туркельтауб І., український театрознавець, рецензент вистав «Березоля» (1923-1928); правдоподібно загинув в ув'язненні.

«*Українська хата*» — літературно-критичний і громадський місячник національно-демократичного напрямку, виходив у Києві (1909-1914).

Уманець — акторка «Березоля».

Унруг Фріц (Unruh, 1885-1970), німецький письменник, експресіоніст; автор драм «Офіцери» (1911), «Покоління» (1916), «Жертва ходу» (1919); еміґрував з Німеччини 1932 р.

Файєрбах Ансельм (Feuerbach, 1829-1880), німецький портретист та графік, представник пізнього клясицизму й романтизму.

Фальмелер Карл (Vollmoeller, 1878-1948), німецький письменник, драматург та археолог; його пантоміма «Чудо» (з Гофмансталем) є поширенням драми Метерлінка «Сестра Беатріса».

Федорцева Софія (1900-1988), відома українська акторка; дебютувала у Львові в трупі Й. Стадника; працювала в «Березолі», а потім у Харківському театрі ім. Т. Шевченка (1927-1934); у виставі «Войцек» мала грати дружину Войцека.

Фішер Ганс Вальдемар (Fischer, 1876-1945), пс. Др. Фрош, німецький письменник і драматург; автор п'єс «Авіятор» (1913), «Мотор» (1919), «Мисливець» (1922).

Фламмаріон Каміль (Flammarion, 1842-1925), французький астроном, автор «Популярної астрономії» (1880).

Флобер Гюстав (Flaubert, 1821-1880), відомий французький письменник.

Фукс Ґеорґ (Fuchs, 1868-1949), німецький режисер і теоретик театру; заперечував реалізм, оголошував театральність головною основою вистави.

Хвиля Олександер (1905-1977), український актор театру й кіно; працював у «Березолі» (1926-1932), пізніше в кіно.

Хвильовий Микола (1893-1933).

Ходкевич С. — український актор, від 1922 р. в «Березолі».

Холодна Гора — передмістя Харкова на північ від Лопані.

Хоткевич Гнат (1877-1938?), український письменник, актор, режисер; загинув в ув'язненні.

Христовий Микола (1895-1937), начальник відділу мистецтв НКО за часів М. Скрипника; 1934 р. заарештований, загинув в ув'язненні.

Цеглинський Григорій (1853-1912), український драматург і громадський діяч; вславився своїми комедіями, де критикував міщанство.

Церетелі Акакій (1840-1915), відомий грузинський поет і громадський діяч; зустрічався з Т. Шевченком.

Ціцерон Марк Туллій (Cicero, 106-43 до н. Хр.).

Цофф Отто (Zoff, 1890-1963), німецький драматург; працював у мюнхенському театрі «Камершпіле», автор драм «В'язниця і визволення» (1918), «Хуртовина» (1919).

Чаговець Всеволод (1877-1950), український театральний критик.

Черкашин Роман (нар. 1906 р.), актор і режисер в «Березолі».

Чехов Антон (1860-1904).

Чистякова Валентина (1900-1984), відома українська актриса; дружина Л. Курбаса; працювала в «Молодому театрі», «Кийдрамте» та «Березолі» (1918-1933); виконувала чолові ролі.

Чумак Василь (1900-1919), український поет; автор збірки «Заспів», виданої посмертно; розстріляний денікінцями.

Чюрльоніс Мікалоюс (1875-1911), литовський артист-маляр і композитор, представник символізму; Л. Курбас бачив у його творчості синтезу образотворчого мистецтва та музики, до чого й сам стремів.

Шагайда Степан (1896-1938), актор «Березоля» й кіно; учень Л. Курбаса; заарештований і розстріляний.

Шатульський Матвій (1883-1952), канадський журналіст українського походження; один із засновників робітничо-фермерського руху в Канаді.

«*Шахта ч. 7*» — перша назва драми І. Дніпровського «Шахта Марія».

Шевченко Йона (1887-1937), український актор і театральний критик; член «Молодого театру» та «Березоля»; загинув в ув'язненні.

Шевченко Тарас (1814-1861).

Шекспір Вілліям (Shakespeare, 1564-1616).

Шенгелая Ніколо (1903-1943), грузинський кінорежисер; найбільше відомий із свого фільму «Двадцять шість комісарів» (1933).

Шіллер Фрідріх (Schiller, 1759-1805).

Шкляєв Валентин (1895-1937?), український сценограф; учень В. Меллера; працював у «Березолі» (1922-1928); заарештований 1934 р., загинув в ув'язненні.

Шопен Фрідерік (Chopin, 1810-1849).

«*Шпана*» — вистава В. Ярошенка; прем'єра в «Березолі» — 19 березня 1926 р., режисер — Я. Бортник.

Шпенґлер Освальд (Spengler, 1880-1936), німецький філософ, автор відомої праці про західню цивілізацію «Присмерк Европи» ("Untergang des Abendlandes," (1918-1922).

Штернгайм Карл (Sternheim, 1878-1942), німецький драматург; один з представників експресіонізму; автор численних ґротесково-сатиричних комедій.

Штрамм Авґуст (Stramm, 1874-1915), німецький письменник; автор радикальних експресіоністичних драм «Наречена-поганка» (1914), «Свята Сузанна» (1914); загинув на війні.

Шумський Олександер (1890-1946), народній комісар освіти УРСР (1924-1927); осуджений за український націоналізм.

Юра Гнат (1888-1966), український режисер і актор; в «Молодому театрі» очолював праве крило неекспериментального характеру; керівник театру ім. І. Франка (1923-1961).

Юренєва Віра (1876-1962), російська акторка; 1919 р. грала ролю Лавренсії у виставі «Фуенте овехуна» Лопе де Веґа в Києві у постановці К. Марджаношвілі.

«*Яблуневий полон*» — вистава І. Дніпровського в «Березолі», прем'єра 4 жовтня 1927 року, режисер — Я. Бортник.

Якобсен Альфред (Jakobsen, 1890-1967), німецький критик; підтримував експресіонізм, обстоював ідею, що драма написана лише як матеріял для театру.

Яловий Михайло (псевд. Ю. Шпола, 1895-1937?), автор комедії «Катина любов або будівельна пропаганда» (1928), роману «Золоті лисенята»; загинув в ув'язненні.

Ярач Стефан (Jaracz, 1883-1945), польський актор і режисер; працював в Польському театрі Києва (1916-1918).

Ярошенко Володимир (1895-1937?), український письменник і драматург; в «Березолі» йшла його п'єса «Шпана»; загинув в ув'язненні.

Яхонтов Володимир (1899-1945), російський актор естради; виступав з мистецьким читанням у Харкові й Києві.

Яцків Михайло (1873-1961), український письменник, модерніст.

Яшвілі Паоло (1895-1937), відомий грузинський поет; написав вірш «Пісня українки» (1934); його твори перекладав на українську М. Бажан та інші.

НА УКРАЇНІ — ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА



Експонати на виставці в Музеї театрального мистецтва. Київ, 1987 р.



ШАНОВНИЙ ТОВАРИШУ

Запрошуємо Вас
взяти участь у роботі
науково-теоретичної
конференції
«Творчість Леся Курбаса
і проблеми утвердження
соціалістичного реалізму
в українському радянському
театральному мистецтві»,
присвяченої 100-річчю
з дня народження
українського
радянського режисера,
народного артиста УРСР
Леся Курбаса.

Конференція відбудеться
23 - 24 лютого 1987 року
в приміщенні
Республіканського Будинку актора
(вул. Ярославів вал, 7).

Початок о 10 годині.

Оргкомітет

Запрошення на науково-теоретичну конференцію.



Вхід до Музею театрального мистецтва в Києві. 1987 р.



Меморіяльна дошка на будинку в Самборі,
де 25 лютого 1988 року народився Лесь Курбас.



Пропам'ятна таблиця на будинку у Львові, де вперше на студентській аматорській сцені виступив Лесь Курбас у березні 1909 р.



Меморіяльна дошка на будинку вул. Свердлова 17, у Києві, де в 1918-1919 роках містився «Молодий театр».



ШАНОВНИЙ ТОВАРИШУ!

Управління культури Львівського облвиконкому, правління Львівського міжобласного відділення Українського театрального товариства, обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької запрошують Вас на літературно-мистецький вечір, присвячений 100-річчю з дня народження українського радянського актора, режисера, педагога і теоретика театру, народного артиста УРСР Олександра Степановича Курбаса.

Вечір відбудеться у приміщенні театру ім. М. Заньковецької 16 лютого 1987 року

Початок о 19 год. 30 хв.

У програмі:

Слово про О. С. Курбаса — кандидат мистецтвознавства Ю. Бобошко (м. Київ)

Літературно-театральна композиція Н. Бичуй за документами, листами та спогадами «...Я вибираю бурю...».

У композиції беруть участь артисти театру ім. М. Заньковецької.

Режисер — заслужений артист УРСР Б. Козак.

Художник — заслужений діяч мистецтв УРСР М. Киприян.

Концертмейстер — Т. Воробкевич.

Запрошення на літературно-мистецький вечір у Львові, присвячений 100-річчю з дня народження Леся Курбаса.

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ТОВАРИСТВО

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ:

«ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА І ПРОБЛЕМИ УТВЕРДЖЕННЯ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ РАДЯНСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ»,
присвячена 100-річчю від дня народження митця

ПРОГРАМА

Київ, 23—24 лютого 1987 року

23 лютого (понеділок)

ПЕРШЕ ЗАСІДАННЯ

Початок о 10 годині

1. Вступне слово.
   Доктор філологічних наук С. Д. Зубков. (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР).

2. **Творчість Леся Курбаса і становлення радянського багатонаціонального театру.**
   Доктор мистецтвознавства, професор **Ю. О. Станішевський.** (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР).

3. **Режисерські шукання Леся Курбаса на шляху до соціалістичного реалізму.**
   Кандидат мистецтвознавства, доцент **Ю. М. Бобошко.** (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

4. **Лесь Курбас і традиції українського дожовтневого театру.**
   Кандидат мистецтвознавства, доцент **Р. Я. Пилипчук.** (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

5. **Лесь Курбас і шлях розвитку українського радянського театру.**
   Народний артист СРСР, професор **О. І. Сердюк.** (Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка — Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського).

6. **Лесь Курбас і російська театральна культура.**
   Кандидат мистецтвознавства **Н. М. Корнієнко.** (Об'єднана редакція видань ЮНЕСКО. Москва).

7. **Лесь Курбас і Грузія.**
   Доктор мистецтвознавства, професор **Н. М. Шалуташвілі.** (Грузинський державний театральний інститут імені Ш. Руставелі).

8. **Лесь Курбас у театрі товариства «Руська бесіда».**
   І. В. Волицька. (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, Львівське відділення).

ДРУГЕ ЗАСІДАННЯ

Початок о 15 годині

1. **Лесь Курбас — організатор і керівник «Тернопільських театральних вечорів».**
   П. К. Медведик. (Тернопільська організація Українського товариства охорони пам'яток історії та культури).

2. **Лесь Курбас у «Молодому театрі».**
   Р. Д. Скалій. (Редакція газети «Літературна Україна»).

3. **Лесь Курбас у Київському періоді «Березоля».**
   Кандидат мистецтвознавства, доцент **Л. К. Білецька.** (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

4. **Харківський період діяльності Леся Курбаса.**
   Кандидат мистецтвознавства, доцент **А. Г. Горбенко.** (Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського).

5. **Стилістика сценічної мови в театрі Леся Курбаса.**
   Заслужений артист УРСР, доцент **Р. О. Черкашин.** (Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського).

6. **Словесна дія у сценічній творчості Леся Курбаса.**
   Кандидат мистецтвознавства, доцент **А. О. Гладишева.** (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

7. **Лесь Курбас в режисерській лабораторії «Березоля».**
   Кандидат мистецтвознавства **Н. П. Єрмакова.** (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР).

Програма науково-теоретичної конференції, присвяченої творчості Леся Курбаса. Київ, 23-24 лютого 1987 р.

8. **Педагогічна діяльність Леся Курбаса у театральних навчальних закладах.**

Кандидат мистецтвознавства, доцент **Р. М. Єсипенко. (Київський державний інститут культури імені О. Є. Корнійчука).**

9. **Обговорення доповідей.**

---

24 лютого (вівторок)

ПЕРШЕ ЗАСІДАННЯ

Початок о 10 годині

1. **Лесь Курбас і Микола Куліш.**

Доктор мистецтвознавства, професор **Н. Б. Кузякіна. (Ленінградський державний інститут театру, музики і кінематографії імені М. К. Черкасова).**

2. **Творчі взаємини Леся Курбаса і Гната Юри.**

Кандидат мистецтвознавства, доцент **І. О. Волошин.** (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

3. **Амвросій Бучма у «Березолі».**

Кандидат мистецтвознавства, доцент **В. І. Заболотна.** (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

4. **Василь Василько — послідовник і пропагандист творчості Леся Курбаса.**

Кандидат мистецтвознавства, доцент **Н. І. Кравчук.** (Київський державний інститут культури імені О. Є. Корнійчука).

5. **Лесь Курбас і сценографія українського радянського театру.**

Кандидат мистецтвознавства О. В. Кравчинкова. (Українське театральне товариство).

6. **Взаємодія режисера і сценографа (Лесь Курбас і Анатолій Петрицький).**

Кандидат мистецтвознавства, доцент **Д. О. Горбачов.** (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

7. **Режисерська методика Леся Курбаса в контексті ідейно-творчих пошуків радянського театру.**

Ю. В. Гаврилов. (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР).

8. **Еволюція театрально-естетичних поглядів Леся Курбаса.**

Кандидат мистецтвознавства **Ю. Г. Костюк.** (Спілка письменників УРСР).

9. **Традиції Леся Курбаса і тенденції розвитку сучасної режисури.**

Л. С. Танюк. (Київський молодіжний театр).

ДРУГЕ ЗАСІДАННЯ

Початок о 14 годині

1. **Творчість Леся Курбаса в оцінці театральної критики 20—30-х років.**

С. А. Шевчишин. (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР).

2. **«Гайдамаки» Т. Шевченка в постановці Леся Курбаса.**

Г. В. Довбищенко. (Головна редакція Української радянської енциклопедії).

3. **Вивчення глядача в театрі «Березіль».**

А. Г. Лягущенко. (Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

4. **Одеські сторінки життя і творчості Леся Курбаса.**

В. В. Голота. (Одеський обласний комітет по телебаченню і радіомовленню).

5. **Роботи Леся Курбаса в кіно.**

Кандидат мистецтвознавства **А. С. Жукова.** (Спілка кінематографістів УРСР).

6. **Теоретична спадщина Леся Курбаса і питання її публікації.**

М. Г. Лабінський. (Головна редакція Української радянської енциклопедії).

7. **Обговорення доповідей.**

8. **Заключне слово.**

Доктор філологічних наук С. Д. Зубков. (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР).

До відома доповідачів: доповіді не мають перевищувати 15 хвилин.

БФ 31136. Т. 300. З. 7—2322. Вид. № 2027. Безплатно
Київська фабрика друкованої реклами ім. XXVI з'їзду КПРС Київ-67 Виборзька 84 1987

У США — ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА







Виставка влаштована видавництвом «Смолоскип» під час наукової конференції в Іллінойському університеті в Урбані (червень 1987 р.) і під час наукової конференції НТШ і УВАН у Нью-Йорку (жовтень 1987 р.) у 100-річчя з дня народження Леся Курбаса.



BEREZIL AND ITS ERA

БЕРЕЗІЛЬ І ЙОГО ЕПОХА

UKRAINIAN NATIONAL HOME

MAY 11, 1980 6 PM

140-142 2 ND AVENUE

NEW YORK * NEW YORK

10003

Запрошення на виставку «„Березіль" і його епоха».
Нью-Йорк, травень, 1980 р.

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ім. Т. ШЕВЧЕНКА в Америці
та УКРАЇНСЬКА ВІЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК у США

запрошують Вас на

ДЕНЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

у 100-ліття народження великого режисера і мистця

в суботу 3-го жовтня 1987 р. год. 2

в Українськім Інституті Америки
в Нью Йорку, 2 East 79 St.

КОНФЕРЕНЦІЯ

Відкриття: др. Лариса Залеська Онишкевич (НТШ, УВАН)

Доповіді:

1. КУРБАС І "МОЛОДИЙ ТЕАТР"
мгр. Вірляна Ткач (Театр ЛаМама)
2. "ДЖІММІ ГІГГІНС" у постановці Курбаса
проф. Романа Багрій-Пікулик (Йоркський Унів.)
3. В ДОРОЗІ ДО ЕШАФОТУ:
Харківський період "БЕРЕЗОЛЯ"
проф. Валеріян Ревуцький (Унів.Брит.Колюмбії)
4. МІСЦЕ КУРБАСА В ІСТОРІЇ ЕВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ
мгр. Ігор Цішкевич (Півд. Іллинойський Унів.)
5. КУРБАС У СПОГАДАХ СУЧАСНИКІВ
др. Григор Лужницький (НТШ)

(Вступ: $ 10.00; студенти й емерити: $5.00)

ВИСТАВКИ

1. Із театральних постановок Курбаса
2. Із маловідомих матеріялів про Курбаса
3. Із святкування 100-ліття Курбаса
4. Хронологія життя Леся Курбаса
5. Нові видання про Леся Курбаса

(Буфет: $5.00)

ТЕАТР – год. 5.30

АВАНГАРДНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

з Торонта

спонзорований Українським Інститутом Америки

п'єси:

Катастрофа" С. Беккета

Серед моря – С. Мрожека

(Квитки: $ 15.00; студенти й емерити: $ 10.00.)

На цілоденну програму (Конференцію, виставки, буфет і театр) знижковий загальний квиток: $25.00;
емеритам і студентам: $ 20.00;
Для шкільних груп: окрема знижка.

Запрошення на конференцію «День Леся Курбаса»,
яку влаштували НТШ і УВАН у жовтні 1987 р. в Нью-Йорку.

БІБЛІОГРАФІЯ

ЛЕСЬ КУРБАС, «МОЛОДИЙ ТЕАТР», «КИЙДРАМТЕ», «БЕРЕЗІЛЬ»

Бібліографія Леся Курбаса розміщена за таким порядком:

І. ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА:

а. Брошури, статті і листи;

б. Інтерв'ю, розмови, виступи;

в. Переклади (з німецької, норвезької, польської і французької мов);

г. Статті іншими мовами (англійською, німецькою і російською);

ґ. Інтерв'ю, розмови й виступи іншими мовами (німецькою й російською).

ІІ. КНИГИ І СТАТТІ ПРО ТЕАТРАЛЬНУ ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА, ПРО «МОЛОДИЙ ТЕАТР», «КИЙДРАМТЕ» І «БЕРЕЗІЛЬ»:

а. Українською мовою;

б. Іншими мовами (англійською, грузинською, німецькою і російською).

Перший розділ подається за хронологічним порядком, а другий — за роками і за абеткою. Бібліографію подано за правописом ориґіналу.

Опублікована бібліографія не претендує на вичерпну повноту. Зокрема не вдалося зібрати повністю відгуків про театральну діяльність Л. Курбаса з багатьох періодичних видань, що появлялися в УРСР, в Західній Україні і за кордоном.

Бібліографію зібрав, підготував і систематизував Осип Зінкевич.

В бібліографії застосовано такі скорочення:

Б. — Балтимор, Б.в. — видання, в якому не подано назви видавництва, Б.м. — видання, в якому не подано місця видання, В. — Відень, Вар. — Варшава, Ваш. — Вашінґтон, Він. — Вінніпеґ, Д. — Детройт, Дж. С. — Джерзі Ситі, Е. — Едмонтон, К. — Київ, Кр. — Краків, Л. — Львів, Лн. — Ленінград, М. — Москва, Мю. — Мюнхен, Н.Й. — Нью-Йорк, Н.У. — Новий Ульм, Од. — Одеса, П. — Прага, Пар. — Париж, Р. — Рим, Т. — Торонто, Ф. — Філядельфія, Ч. — Чернівці, Чк. — Чікаґо, Х. — Харків.

I. ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

а. БРОШУРИ, СТАТТІ І ЛИСТИ

1906

Мислевич Зенон, *В горячці*. — «Літературно-науковий вісник», Том 34, Л., 1906, стор. 37-40.

1917

Перші вільні збори українських діячів Києва. — «Театральні вісті», ч. 1, К., 1917, 1 квітня.

На теми дня. — «Театральні вісті», ч. 2, К., 1917, 10 квітня.

Думи й проєкти. — «Театральні вісті», ч. 5-6, К., 1917, травень.

Баламутні гасла. — «Театральні вісті», ч. 5-6, К., 1917, травень, стор. 7.

«*Молодий театр*». — «Робітнича газета», К., 1917, 23 вересня.

1918

Лист до редакції. — «Робітнича газета», К., 1918, 24 квітня.

Відозва до громадянства. (Співавтор). — «Робітнича газета», К., 1918, 25 травня.

Передмова. [Віктор Обюртен «Мистецтво вмірає»]. — К., «Грунт», 1918, стор. 2.

Театральний лист. — «Літературно-критичний альманах», ч. 1, К., 1918, жовтень.

Статут товариства на вірі «Молодий театр». (Співавтор). — К., «Молодий театр» у Києві, 1918.

1919

Лист до редакції. — «Робітнича газета», К., 1919, 17 січня.

На грані. Про «Молодий театр». — «Мистецтво», ч. 1, К., 1919, стор. 17-19.

Нова німецька драма. — «Музаґет», ч. 1-3, К., 1919.

У «Молодому театрі». — «Комуніст», К., 1919, 23 березня.

1920

Незалежна студія при «Молодому театрі» в Києві. — «Боротьба», К., 1920, 17 січня.

1921

«*Затоплений дзвін*». Вистава української студії-театру в Держдрамі. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1921, 3 червня.

1923

Крах академічних театрів. — «Більшовик», ч. 205, К., 1923, 12 вересня, стор. 6.

Жовтень і театр. — «Більшовик», ч. 253, К., 1923, 7 листопада.

«*Берелізь*». — «Барикади театру», ч. І, К., 1923, 20 листопада, стор. І.

Відозва ініціятивного бюро Жовтневого Блоку Мистецтв. (Співавтор). — «Більшовик», К., 1923, 7 листопада; «Барикади театру», ч. І, К., 1923, 20 листопада.

З реджурналу. — «Барикади театру», ч. 1, К., 1923, 20 листопада, стор. 1.

Перший виступ «Березіля» ч. 2. — «Барикади театру», ч. 1, К., 1923, 20 листопада.

Естетство. — «Барикади театру», ч. 2-3, К., 1923, 30 грудня, стор. 1-3; ч. 4-5, 1924, січень, стор. 2.

Психологізм на сцені. — «Барикади театру», ч. 2-3, К., грудень 1923, стор. 5.

1924

«*Березіль*». — «Нова громада», ч. 1, В., 1924, квітень, стор. 95-96. (Передрук).

«*Джіммі Гіггінз*». Вистава на 5 дій за Е. Сінклером. Текст інсценування Леся Курбаса. Текст записав і потрібні пояснення додав лаборант постановки В. Василько-Миляїв. — Х., «Шлях освіти», 1924, 100 стор.

1925

Біжучий театральний сезон і перспективи сезону у нашому театрі. — «Нове мистецтво», ч. 1, Х., 1925, січень.

«*Березіль*» *і теперішні його досягнення щодо театральної форми.* — «Глобус», ч. 5, К., 1925, березень, стор. 118-120.

Шляхи «Березіля» й питання фактури. — «Культура і побут», ч. 14, Х., 1925, 9 квітня.

«*Березіль*». — «Пролетарська правда», К., 1925, 4 листопада.

Лист до редакції. (Співавтор). — «Червоний шлях», ч. 10, 1925, жовтень.

1926

Постановка «Золоте черево». Лист до редакції. — «Нове мистецтво», ч. 25, Х., 1926, стор. 10-12.

1927

До постановки п'єси «Пролог». — «Нове мистецтво», ч. 1, Х., 1927; «Вісті ВУЦВК», Х., 1927, 20 січня.

У театральній справі. — «Комуніст», ч. 69, Х., 1927, 27 березня; «Пролетарська правда», К., 1927, 27 березня.

Шляхи «Березоля». — «Вапліте», ч. 3, Х., 1927, стор. 141-165.

Про закордонне театральне життя. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1927, 8 червня.

Наш сезон 1927-28. — «Нове мистецтво», ч. 18, Х., 1927, 27 вересня.

Сьогодні українського театру і «Березіль». Промова на театраль-

ному диспуті в будинку ім. Блакитного. — Бібліотека ж. «Вапліте», ч. 9, Х., 1927, 60 стор.

1928

Про українську культуру, мистецтво й участь молоді в будівництві її. — «Комсомолець України», Х., 1928, 16 жовтня.

Театр Жовтня. — «Література і побут», 1928, 7 листопада.

Мамонтові парадокси. — «Нове мистецтво», ч. 10-11, Х., 1928, 8 грудня.

1929

Треба перемінити окуляри. — «Радянський театр», ч. 2-3, Х., 1929, стор. 36-42.

На дискусійний стіл. — «Радянський театр», ч. 4-5, Х., 1929, стор. 12-17.

«Заповіт пана Ралка». — «Інформаційний бюлетень „Березіль"», Сезон 1929-30, К., 1929, 24 листопада.

45 дивізія і театр «Березіль». — У кн.: «Історія 45-ої Червонопрапорної дивізії», К., Політвідділ 45-ої дивізії, Том І, 1929.

1931

Лист до редакції. — «Радянський театр», ч. 5-6, Х., 1931.

1932

Слово забирає «Березіль». — «Комсомолець України», Х., 1932, 28 січня.

1959

Шляхи «Березоля». — У кн.: Юрій Лавріненко «Розстріляне відродження», Пар., Instytut literacki, 1959, стор. 894-906. (Передрук).

1960

Естетство. — «Смолоскип», ч. 12, Пар., 1960, травень-червень, стор. 6. (Передрук).

1968

Шляхи «Березоля». — У кн.: Наталя Пилипенко «Життя в театрі», Н.Й., 1968, стор. 38-67. (Передрук).

1978

Шляхи «Березоля». (Скорочено). — У кн.: «Хрестоматія з української літератури XX сторіччя». Упорядкували Є. В. Федоренко та П. Маляр. Н.Й., Шкільна Рада УККА, 1978, стор. 204-206. (Передрук).

1986

Набринілі болем акорди. З режисерського щоденника Леся Кур-

баса. — «Україна», ч. 3, К., 1986, стор. 16-18. Передмова Поліни Нятко. Публікацію підготовили Микола Шудря та Микола Лабінський.

1987

«*Піднятись на нове діло*». Листи Л. Курбаса до К. Лучицької [21.VI 1914, липень 1914]. — «Культура і життя», ч. 8, К., 1987, 22 лютого. Публікацію підготував М. Лабінський.

Сни. Новела. — «Україна», ч. 9, К., 1987, березень, стор. 11-12.

Про закордонне театральне життя. — «Всесвіт», ч. 6, К., 1987, червень, стор. 160. (Передрук).

Жовтневий огляд. Театральна композиція до 10-ї річниці Жовтня. (П'єса). — «Київ», ч. 11, К., 1987, листопад, стор. 6-30. (П'єса написана в 1927 р. Публікацію підготував Микола Лабінський).

Театральний лист. — «Всесвіт», ч. 6, К., 1987, червень, стор. 155-159. (Передрук).

1989

Театральний лист. — «Український театр», ч. 1, К., 1989, січень-лютий, стор. 23-26.

6. ІНТЕРВ'Ю, РОЗМОВИ, ВИСТУПИ ЛЕСЯ КУРБАСА

Стр. [Я. Струхманчук], *Інтерв'ю з Л. Курбасом*. — «Вісті», Умань, 1920, 3 грудня.

Свято єднання Червоної армії і мистецтва. (Уривок виступу Л. Курбаса). — «Більшовик», К., 1922, 21 грудня.

Авлог, «*Джіммі Гіґґінс*». Розмова з т. Курбасом. — «Більшовик», К., 1923, 20 листопада.

Розмова з Л. Курбасом. — «Більшовик», К., 1924, 1 квітня.

Реорганізація Мо «Березіль». (Доповідь Л. Курбаса). — «Більшовик», К., 1924, 11 квітня.

Сім Бор., *До гастролей майстерні «Березіль»*. Розмова з головним режисером і організатором майстерні тов. Л. Курбасом. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1924, 18 травня.

Народній артист Республіки Лесь Курбас про українську оперету. — «Нове мистецтво», ч. 8, Х., 1926, 10 лютого, стор. 3.

Лесь Курбас про свій театр. — «Театральная неделя», ч. 11, Од., 1926, стор. 8-9.

«*Алло, на хвилі 477!*». Інтерв'ю про ревю. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1929, 3 січня.

Театральний диспут. (Виступи Л. Курбаса). — «Радянський театр», ч. 2-3, Х., 1929.

«*Березіль*» *про наступний сезон*. Інтерв'ю художного керівника театру «Березіль», нар. арт. Курбаса. — «Літературна газета», ч. 12, 1929, 15 червня, стор. 8.

Шляхи розвитку українського театру. (Виступи Л. Курбаса). — «Література і мистецтво», Х., 1929, 22 червня.

Держтеатр відкрив сезон. (Виклад виступу Л. Курбаса). — «Вісті ВУЦВК», Х., 1930, 12 березня.

«*Диктатура*» *в театрі* «*Березіль*». Розмова з народним артистом Республіки Л. Курбасом. — Робітнича газета «Пролетар», 1930, 31 травня.

Виступ Л. Курбаса перед робкорами напередодні сезону 6 березня 1930 року. — «Інформаційний бюлетень театру „Березіль"» на сезон 1930/31 року.

«*Березіль*» *в сезоні 1932-33 рр.* Розмова з директором та мистецьким керівником театру, народним артистом Республіки Л. Курбасом. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1932, 5 вересня.

Український революційний театр і його творець. — З розмови з Л. Курбасом. — «Українська літературна газета», ч. 10, Мю., 1960, жовтень. (З німецької переклав О. Кравченюк з газ. «Prager Presse», Пр., 1927, 2 червня).

в. ПЕРЕКЛАДИ

З АНГЛІЙСЬКОЇ

Оскар Вайлд, *Афоризми.* — «Театральні вісті», ч. 5-6, К., 1917.

З НІМЕЦЬКОЇ

Єфраїм Лессінґ, *Трагедія актора.* — «Театральні вісті», ч. 2, 3-4, 5-6, К., 1917, 10 квітня; 25 квітня; травень-червень.

Рудольф Блюмпер, *Драма і сцена.* — «Театральні вісті», ч. 9-10, К., 1917, 24 вересня.

Віктор Обюртен, *Мистецтво вмірає.* — К., 1918.

Макс Гальбе, *Молодість.* Драма. — К., «Ґрунт», 1918.

Ґеорґ Бюхнер, *Войцек.* Драма. (Не опубліковано).

Франц Ґрільпарцер, *Горе брехунові.* (Не опубліковано).

З НОРВЕЗЬКОЇ

Бйорнстьєрне Бйорнсон, «*Березіль*». Вірш. — «Барикади театру», ч. 1, К., 1923.

З ПОЛЬСЬКОЇ

Єжи Жулавський, *Йола.* Драма. (Не опубліковано).

З ФРАНЦУЗЬКОЇ

Віктор Сарду, *Останній лист.* Комедія. (Не опубліковано).

г. СТАТТІ ІНШИМИ МОВАМИ

АНГЛІЙСЬКОЮ

Kurbas Opening Statement to the Cast of "Haidamaky" (1920). (Вступне слово до постановки «Гайдамаки»). Переклад Вірляни Ткач. — Архів В. Ткач.

"Berezil audits present achievements in theatrical form" (1925). («Березіль» і теперішні його досягнення щодо театральної форми). Переклад Вірляни Ткач. — Архів В. Ткач.

РОСІЙСЬКОЮ

Пути украинского театра. — «Вечерний Киев», К., 1927, 29, 31, жовтня; 1, 2, 3, 4, 10, 11 листопада.

Узел братских связей. — «Заря Востока», Тбилиси, 1931, 12 июля.

г. ІНТЕРВ'Ю, РОЗМОВИ, ВИСТУПИ ЛЕСЯ КУРБАСА

НІМЕЦЬКОЮ

Український революційний театр і його творець. Інтерв'ю з Л. Курбасом. — «Prager Presse», Пр., 1927, 2 червня.

РОСІЙСЬКОЮ

К постановке «Газа». Беседа с Л. Курбасом. — «Пролетарская правда», Х., 1923, 26 квітня.

Беседа с Курбасом. — «Коммунист», Х., 1924, 4 травня.

Беседа с Курбасом. — «Театральная газета», Х., 1924, 20-25 травня.

Я. Я., Беседа с руководителем «Березиля» Л. Курбасом. — «Театральная газета», 1924, 20-26 травня.

Дим-ров, *Пути и итоги «Березіля».* Беседа с Л. Курбасом. — «Коммунист», Х., 1924, 24 травня.

К-й, *К переводу «Березиля» в Харьков.* Из беседы с худ. руководителем театра Л. Курбасом. — «Театр-музика-кино», No. 23, 1926.

«Березиль» на отдихе. Беседа с народным артистом Республики тов. Лесем Курбасом. — «Театр-клуб-кино», No. 5, 1927.

«Березіль» в новом сезоне. Т-во содействия театру «Березіль». Доклад нар. артиста Леся Курбаса. — «Вечернее радио», Х., 1927, 29 вересня.

Перспективы второй половины сезона «Березіль». Беседа с худ. руководителем театра Л. Курбасом. — «Вечернее радио». Х., 1928, 5 січня.

Лесь Курбас о постановке пьесы «Мина Мазайло». — «Вечернее

радио», No. 105, Х., 1929, 16 квітня; «Пролетарская правда», К., 1929, 21 квітня.
Диспут о постановке и пьесе «Народний Малахій». Речь тов. Курбаса. — «Вечерний Киев», К., 1929, 31 травня.

II. КНИГИ І СТАТТІ ПРО ТЕАТРАЛЬНУ ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА, «МОЛОДИЙ ТЕАТР», «КИЙДРАМТЕ» І «БЕРЕЗІЛЬ»

а. УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

1917

А. Д. [Антонович Дмитро], *Театральні замітки.* — «Робітнича газета», ч. 143, К., 1917, стор. 3-4.
Гетьманець Гр. [Коваленко Григорій], *На першій виставі.* — «Робітнича газета», ч. 145, К., 1917, 28 вересня, стор. 3-4.

1918

Відозва до громадянтсва. — «Робітнича газета», ч. 278, К., 1918, 25 травня.
Можейко Яків, *«Молодий театр» у Києві.* — К., «Молодий театр», 1918.
Статут товариства на вірі «Молодий театр». — У брош.: «„Молодий театр" у Києві», К., 1918, стор. 11.

1919

Б-ій, *«Молодий театр».* — «Воля», кн. 7, т. I, ч. 4, В., 1919, стор. 12-19.
Бондарчук С., *Театральні замітки.* Про «Молодий театр» Леся Курбаса. Перспективи. — «Мистецтво», ч. 3, К., 1919, червень, стор. 27-31.
«Затоплений дзвін» у «Молодому театрі». — «Нова рада», ч. 1, К., 1919.
Ковдра Б., *Сучасне в античному.* З приводу постановки «Царя Едіпа» в «Молодому театрі». — «Театр», ч. 1, К., 1919, 7-8 квітня.
М. Я., *Шевченкові інсценовки.* — «Комуніст», К., 1919, 26 квітня.
«Молодий театр». — «Комуніст», К., 1919, 23 березня.
«Молодий театр». — «Воля», ч. 4, В., 1919, 16 липня.

1920

В міському оперному театрі. — «Вісті», К., 1920, 13 березня.
В оперному театрі. — «Більшовик», К., 1920, 13 березня.
В пролетарському театрі. — «Вісті», Умань, 1920, 21 грудня.
Вистави та концерти в день святкування Тараса Шевченка. — «Вісті», К., 1920, 10 березня.

Г-ко Ф. П., *Лесь Курбас.* — «Вісті», К., 1920, 14 березня.

Інсценізація — «Гайдамаки». — «Вісті», К., 1920, 3 липня.

Кисіль Ол., *Шляхи розвитку українського театру.* — У кн.: «Театральний порадник», том І, К., В-во Дніпросоюзу, 1920, кн. 4, стор. 25-26.

Лесик, *Інсценізація Шевченкових творів.* — «Галицький комуніст», К., 1920, 21 березня.

О., *Інсценізація «Гайдамаки».* — «Вісті», К., 1920, 19 жовтня.

Пам'яті Тараса Шевченка. — «Вісті», К., 1920, 5 березня.

Святкування пам'яті Тараса Шевченка. — «Вісті», К., 1920, 11 березня.

Святкування роковин Тараса Шевченка. — «Вісті», К., 1920, 9 березня.

Струхманчук Я., *Лесь Курбас.* — «Вісті», ч. 45, Умань, 1920, 27 серпня.

—, *«Гайдамаки».* — «Вісті», Умань, 1920, 21 грудня.

—, *«Гайдамаки» на сцені пролетарського театру.* — «Вісті», Умань, 1920, 23 грудня.

—, *Драматична студія при Уманському Радпроді.* — «Вісті», Умань, 1920, 21 грудня.

Хроніка. В оперному театрі. — «Більшовик», К., 1920, 13 березня.

Хроніка. В театрах. — «Комуніст», К., 1920, 13 березня.

Шевченківське свято. — «Більшовик», К., 1920, 10 березня.

1921

Аскольд, *«Гайдамаки» в Державному театрі ім. Т. Шевченка.* — «Вісті», К., 1921, 16 жовтня.

Avanti [Володимир Коряк-Блюмштейн], *На шляху до пролетарської організації театральности.* — «Шляхи мистецтва», ч. 1, К., 1921.

—, *Шевченкові «Гайдамаки».* — «Вісті ВУЦВК», Х., 1921, 27 грудня.

Василєв, Борис, *Ідея театральности і її відбитка в «Молодому театрі».* — «Воля», т. І, ч. 1, В., 1921, березень.

Струхманчук Я., *Лесь Курбас.* Стаття з нагоди бенефісу. — «Вісті», Умань, 1921, 4 березень.

Хроніка. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1921, 5 грудня.

Ц. П., *«Гайдамаки» в Радянському театрі ім. Шевченка.* — «Вісті ВУЦВК», Х., 1921, 20 грудня.

1922

Свято єднання Червоної армії і мистецтва. — «Більшовик», К., 1922, 21 грудня.

1923

Авлег, *До відкриття сезону «Березіля».* — «Більшовик», К., 1923, 20 листопада.

Антонович Д., «*Український театр*». Конспективний історичний нарис. — П.-Берлін, «Нова Україна», 1923, стор. 13-14.

«*Барикади театру*». [Ред. Лесь Курбас]. Двотижневик, ч. 1. — К., 1923, 20 листопада, 16 стор. Зміст: [Л. Курбас] — «З реджурналу», Л. Курбас — «Березіль», Г. Ігнатович — «Володимир Калин», Ф. Лопатинський — «Спектрогрім», Василько-Миляїв — «Село і революційний театр», О. Б. — «Михайль Семенко», «Листи Андрія Дулі до Олекси Ватулі», Вальтер Газенклевер — «Чума», «Відозва Ініціятивного Бюро Жовтневого Блоку Мистецтв», Музком — «Театральний музей», М. — «VI роковини Жовтневої революції й майстерні „Березіль" ч. 1 ім. 45 Червонопрапорної дивізії», Ф. Ч. — «Нові ідуть», Лесь Курбас — «Перший виступ «Березіля» ч. 2», О. Маґат — «Жовтень на селі», С. Бондарчук — «Чарлі Чаплін». Бібліографія: Н. Б. — «Олекса Слісаренко. Поеми», «Хроніка „Березіля"», «Хроніка загальна», «Полиця театровіда», «Нові п'єси». Дописи: М. Ятко — «Чернигів», «Програми», «Оголошення».

«*Барикади театру*». [Ред. Лесь Курбас]. Двотижневик. ч. 2-3. — К., 1923, 30 грудня, 20 стор. Зміст: «З реджурналу»; Лесь Курбас — «Естетство»; Вадим Меллер — «Сучасність потрібує Майстра»; Лесь Курбас — «Психологізм на сцені»; О. Слісаренко — «Культурно-мистецька Мексика»; Пан. Северин — «Театр в Туреччині»; Іона Шевченко — «„Молодий театр", його роль і робота»; Г. Бал-ий — «Епітафія на критика»; С. Бондарчук — «Театральний гарт»; Др. В. Гаккебуш — «Псіхотехніка в театрі»; Фавст Лопатинський — «Машиноборці». Голоси преси [про постановки «Березоля»]: «Джіммі Гіггінз», «Нові ідуть». Ті, що по той бік: «Драматичний театр ім. Франка», «Драматичний театр ім. Т. Шевченка». «Шевченківці». Як. — Г. Кайзер — «З ранку до півночи». Бібліографія: Р. Арсен — «Народня театральна бібліотека». «Полиця театровіда. Хроніка «Березіля». Хроніка загальна. Хроніка закордонна. Мистецьке об'єднання «Березіль»: «Газ», «Нові ідуть», «Джіммі Гіггінз», Театральний музей [заклик], «Машиноборці».

«*Березіль*». — «Червоний шлях», ч. 6-7, X., 1923, вересень-жовтень, стор. 223.

В Мистецькому об'єднанні «Березіль» Леся Курбаса. — «Більшовик», К., 1923, 8 липня.

В. В., *В Майстерні ч. 5 М.О.Б.* — «Більшовик», К., 1923, 25 жовтня.

Відозва ініціятивного Бюро Жовтневого Блоку Мистецтв. — «Більшовик», ч. 253, К., 1923, 7 листопада, стор. 9; «Барикади театру», ч. 1, К., 1923, 20 листопада.

«*Газ*». — «Червоний шлях», ч. 2, X., 1923, травень, стор. 269.

Граділь Ярина, «*Джіммі Гіггінз*». — «Більшовик», К., 1923, 22 листопада.

«*Голоси преси*» [Про постановки «Березоля»]: «*Джіммі Гіггінз*»,

«*Нові ідуть*». — «Барикади театру», ч. 2-3, К., 1923, 30 грудня, стор. 14-16.

Дніпровський І., *До історії пролетарського театру.* — «Червоний шлях», ч. 4-5, Х., серпень 1923, стор. 248-249.

Еф., *Театральна майстерня «Березіль», ч. 4.* — «Більшовик», К., 1923, 3 серпня.

—, *Театральна майстерня «Березіль», ч. 1.* — «Більшовик», К., 1923, 7 серпня.

—, *Театральна майстерня «Березіль», No 2.* — «Більшовик», К., 1923, 9 серпня.

—, *Мистецьке об'єднання «Березіль» у Києві.* — «Більшовик», К., 1923, 14 серпня.

Зіньківець Д., *Сьогодні українського театру.* — «Більшовик», К., 1923, 26 липня.

К. П., В Мистецькому об'єднанні «Березіль». — «Більшовик», К., 1923, 19 вересня.

Крига І., *Ґео Кайзера-Курбаса «Газ» одинадцятий раз.* — «Більшовик», ч. 112, К., 1923, 23 травня.

Л., *В Мистецькому об'єднанні «Березіль».* — «Більшовик», К., 1923, 22 вересня.

Л-К, *В театральній майстерні «Березіль» ч. 1.* — «Більшовик», ч. 96, К., 1923, 3 травня.

Лаз., *Театральна майстерня «Березіль», No. 3.* — «Більшовик», К., 1923, 17 жовтня.

Лазоришак, «*Газ» Кайзера в наміченій інтерпретації «Березіля».* — «Більшовик», ч. 91, К., 1923, 26 квітня.

—, *До постановки «Жовтня» і «Рура» театральною майстернею «Березіль» No. 1. ім. 45 дивізії.* — «Більшовик», ч. 115, К., 1923, 26 травня.

—, *Березільці в гостях у свого шефа — червоноармійців 45 дивізії.* — «Більшовик», ч. 124, К., 1923, 7 червня.

—, *В «Березілю» Леся Курбаса.* — «Більшовик», ч. 138, К., 1923, 23 червня.

—, *На допомогу «Березілю».* — «Більшовик», К., 1923, 5 грудня.

Малярська майстерня проф. В. Меллера; «Березіль»; Театральний музей. — «Червоний шлях», ч. 6-7, Х., 1923, вересень-жовтень, стор. 221-224.

Миляїв-Василько, *Театральний музей.* — «Більшовик», ч. 218, К., 1923, 27 вересня.

Мистецьке об'єднання «Березіль». — «Більшовик», ч. 25, К., 1923, 2 лютого.

Мистецьке об'єднання «Березіль». — «Червоний шлях», ч. 1, Х., 1923, квітень, стор. 262.

Мистецьке об'єднання «Березіль» у Київі. — «Червоний шлях», ч. 8, Х., 1923, серпень, стор. 257-258.

Музком, *Театральний музей.* Мистецьке об'єднання «Березіль». — «Барикади театру», ч. 1, К., 1923, 20 листопада, стор. 8-9.

На допомогу революційному мистецтву. — «Більшовик», К., 1923, 15 грудня.
Панфутурист [Микола Бажан], *Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд.* — «Театральне мистецтво», Л., 1923, серпень, стор. 107-109.
Панфутурист-екструктор [Микола Бажан], *Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд.* — «Більшовик», Х., 1923, 23 червня.
П. Б. К., *Театр ім. Шевченка, 4-а майстерня Мистецького об'єднання «Березіль».* — «Більшовик», К., 1923, 27 листопада.
Пролеткор [Матвій Шатульський], *Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні.* — «Голос праці», Він., 1923, січень, стор. 18-23.
С-ій, *Майстерня «Березіля» ч. 3.* — «Більшовик», ч. 25, К., 1923, 2 лютого.
С. Я., *«Газ».* — «Червоний шлях», ч. 2, Х., 1923, травень, стор. 269.
Савченко Я., *«Газ».* — «Більшовик», ч. 94, К., 1923, 29 квітня.
—, *Про «Сьогодні українського театру».* — «Більшовик», ч. 167, К., 1923, 27 липня.
Сіманц Борис, *Огляд харківського театрального життя.* — «Більшовик», ч. 228, К., 1923, 9 жовтня.
Театр Леся Курбаса. — «Нова громада», ч. 2, В., 1923, серпень, стор. 104.
Театр. — «Червоний шлях», ч. 6-7, 1923, вересень-жовтень, стор. 214-215.
Терещенко Марк, *Привітання майстерні «Березіль», ч. 4.* — «Більшовик», К., 1923, 22 листопада.
Тр. Гр., *Дитячий театр «Березіль», майстерня 2.* — «Більшовик», ч. 231, К., 1923, 12 жовтня.
Ходимчук Ол., *Етапи нового театру.* — «Більшовик», К., 1923, 11 листопада.
Хроніка. «Джіммі Хіґґінс» Леся Курбаса. — «Глобус», ч. 3, К., 1923, 15 грудня.
Шевченко Й., *Мистецьке об'єднання «Березіль».* — «Наша громада», ч. 9, К., 1923, стор. 14-16.
—, *«Молодий театр».* — «Більшовик», К., 1923, 27 грудня.
—, *«Молодий театр», його роль і робота.* — «Барикади театру», ч. 2-3, К., 1923, 30 грудня, стор. 8, 10.
Ще про «Сьогодні українського театру». — «Більшовик», К., 1923, 28 липня.

1924

Avanti, *Від «Молодого театру» до «Березоля».* — «Вісті ВУЦВК», Х., 1924, 16 травня.
«Барикади театру» [Ред. Лесь Курбаса], ч. 4-5. — К., 1924, січень, 20 стор. Зміст: «Пам'яти Леніна», Лесь Курбас — «Естетство», Михайль Семенко — «Нова культурна установка й мистецтво», С. Бондарчук — «Театр і НОП», Василько Ми-

ляїв — «Майстри минулого», Іонаш — «Київ на переломі», Р. Арсен — «Нові п'єси». Голоси преси [про постановку «Машиноборці»]. Г. Ігнатович — «Людина-маса». Робітничі та селянські драмгуртки: С. Б. — «Робітничий театр», «Драмгурток друкарів», «Драмгурток „Медсантруд"», «Драмгурток будівельників», М. Ятко — «Театральний Гарт у Києві». Листи до редакції: Петренко, Я. Калишника-Чорноморського, Місткому. Бібліографія: «Полиця театровіда», «Нові п'єси», «Хроніка „Березіля"», «Хроніка загальна», «Хроніка закордонна». [Постановка «Березоля»]: «Джіммі Гіггінз», «Людина-маса», «Машиноборці», «Газ».

«Барикади театру»; «Березіль». — «Нова громада», ч. I, В., 1924, квітень, стор. 95.

«Березіль» на селі. — «Пролетарська правда», ч. 173, К., «Нова громада», ч. 5-6, В., 1924, травень-вересень, стор. 130.

Бондарчук С., *«Машиноборці».* — «Більшовик», 1924, 9 січня.

—, *Театр чи організатор побуту.* — «Силуети», ч. 1, К., 1924, стор. 5.

—, *«Березіль».* — «Силуети», ч. 2, К., 1924, стор. 3.

—, *Революційний театр в Одесі.* — «Червоний степ», Од., 1924, 15 травня.

Бондарчук, Василько, *Реорганізація М. О. «Березіля».* — «Більшовик», 1924, 11 квітня.

В Мистецькому об'єднанні «Березіль». — «Червоний шлях», ч. 6, Х., 1924, червень, стор. 253.

В. О., *Мистецьке об'єднання «Березіль».* — «Більшовик», К., 1924, 15 лютого.

Вишня Остап, *Так чи буде, чи не буде.* — «Література, наука, мистецтво», ч. 27, Х., 1924, 20 липня.

Г-ль Я., *«Гайдамаки».* — «Більшовик», К., 1924, 15 березня.

До постановки «Макбета» в 4 майстерні М. О. Б. — «Більшовик», К., 1924, 1 квітня.

Досвітній О., *«Березіль» у Харкові.* Думки з приводу... — «Література, наука, мистецтво», ч. 22, К., 1924, 8 червня.

Кононенко М., *«Березіль» на селі.* — «Більшовик», 1924, 15 травня.

Лазорищак, *Товариство сприяння українському революційному театрові.* — «Більшовик», К., 1924, 28 травня.

—, *45 дивізія на фронті боротьби за революційне мистецтво.* — «Більшовик», К., 1924, 29 червня.

«Макбет» в постановці «Березоля». — «Комуніст», ч. 123, Х., 1924, 30 травня.

«Машиноборці» [в «Березолі»]. — «Барикади театру», ч. 4-5, К., 1924, січень, стор. 11.

Мистецьке об'єднання «Березіль». — «Театральне мистецтво», вип. III, Л., 1924, липень-вересень, 48 стор.

Мистецьке об'єднання «Березіль». — «Глобус», ч. 12, К., 1924, стор. 18-19.

Панасевич-О. Ремез, «*Березіль*». — «Література, наука, мистецтво», X., 1924, 7 вересня.
Похмурий А. [Микитенко І.], *Від гопака до Л. Курбаса* (Український театр). — «Известия Одесского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета», Од., 1924, 11 березня.
С. Я., *Шекспір дибом.* Постановка «Макбета» 4-ою майстернею «Березіля». — «Більшовик», К., 1924, 4 квітня.
—, «*Протигази*». Постановка Курбаса. — «Більшовик», К., 1924, 5 квітня.
Савченко Яків, *Революційне мистецтво й підметки.* Про «Березіль». — «Більшовик», К., 1924, 20 лютого.
—, *Одвертий лист до петлюрівського письменника Спиридона Черкасенка.* — «Більшовик», 1924, 22 травня.
—, *Український театр в 1923 році.* — «Глобус», ч. 7-8, К., 1924, стор. 18-19.
Туркельтауб І., «*Моб*». — «Вісті ВУЦВК», X., 1924, 16 травня.
—, *Гастролі М. О. «Березіль». «Леді Макбет».* — «Вісті ВУЦВК», ч. 121, X., 1924, 30 травня.
—, *Про театр «Березіль».* — «Література, наука, мистецтво», ч. 21, X., 1924, 1 червня.
У М. О. «Березіль». — «Більшовик», К., 1924, 19 квітня.
Шац І., *Майбутній селянський театр — майстерня «Березіль» ч. 5.* — «Більшовик», К., 1924, 13 січня.

1925

Антонович Д., «*Триста років українського театру, 1619-1919*». — П., Український Громадський Видавничий Фонд, 1925, стор. 203-214, 219.
Б., «*Березіль» на селі.* — «Глобус», ч. 7, К., 1925.
Б. Я., *До прийдешнього сезону Мистецького об'єднання «Березіль».* — «Життя й революція», ч. 8, К., 1925, стор. 74-76.
«*Березіль*». — «Червоний шлях», ч. 3, X., 1925, березень, стор. 253.
Бондарчук Степан, *Твори Шевченка на сцені і на екрані.* — «Знання», ч. 11, К., 1925.
Відкриття зимового сезону «Березоля». «Комуна в степах». — «Пролетарська правда», ч. 240, К., 1925, 20 жовтня.
Десняк Василь, «*Березіль*». — «Глобус», ч. 5, К., 1925, березень.
Зорний, «*Березіль» на селі.* — «Більшовик», К., 1925, 1 січня.
Капля-Яворський, «*Жакерія» в театрі «Березіль».* — «Нове мистецтво», ч. 9, X., 1925, стор. 7.
Л., *Увага до революційного мистецтва.* — «Більшовик», К., 1925, 15 лютого.
М., *В Мистецькому об'єднанні «Березіль».* — «Більшовик», К., 1925, 5 лютого.
Меженко Юр., *Шляхи українського театру в 1924 році.* — «Життя й революція», кн. 1-2, К., 1925, стор. 90-92.
—, *На театральному фронті небезпечно.* — «Життя й революція», ч. 12, К., 1925, стор. 45-53.

Меллер В., *По своїй спеціяльності.* — «Глобус», ч. 7, К., 1925.
Мистецький центр. — «Нове мистецтво», ч. 5, X., 1925.
О., *Театральний диспут.* — «Життя й революція», ч. 12, К., 1925, стор. 94.
П.-Б. «Б.», *«Березіль».* — «Червоний шлях», ч. 3, X., 1925, березень, стор. 253-254.
Плятформа Мистецького об'єднання «Березіль». — «Глобус», ч. 5, К., 1925, березень, стор. 120.
Савченко Я., *«Жакерія».* — «Пролетарська правда», К., 1925, 17 листопада.
Сорока Г., *Театр «Березіль». «Жакерія».* — «Пролетарська правда», ч. 261, К., 1925, 14 листопада.
Тов. Луначарський в «Березолі». — «Пролетарська правда», К., 1925, 5 листопада.
Шевченко Йона, *Організуймо робітничий театр.* — «Культура і побут», ч. 24, X., 1925, 28 червня.
——, *Нові театри й поглиблення театральної роботи.* — «Культура і побут», ч. 27, X., 1925, 19 липня.

1926

Б. [Бобинський], *З приводу першої постановки «Гайдамаків».* — «Українські робітничі вісті», Він., 1926, 23 листопада.
Бондарчук С., *Три основні моменти в роботі «Березоля».* До п'ятиріччя ювілею. — «Нове мистецтво», ч. 14-15, 1926.
Волховський Вол., *П'ять.* — «Нове мистецтво», ч. 29, X., 1926, стор. 12-15.
Гудран Ж. [Ю. Смолич], *«Золоте черево» в «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 24, X., 1926.
——, *«Жакерія» в «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 25, X., 1926.
——, *«Седі» в «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 29, 1926, стор. 8.
Дмитрієв Л., *До постановки «Седі» в «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 26, X., 1926.
До справи утворення театрального музею. — «Нове мистецтво», ч. 8, X., 1926, стор. 4.
Інсценізація Л. Курбаса. — X., Театральна бібліотека, «Книгоспілка», 1926.
К., *Проводи театру «Березіль» до м. Харкова.* — «Життя й революція», ч. 6, К., 1926, стор. 95-96.
Крав-ко К., *Постановка «Шпани» в Київі.* — «Нове мистецтво», ч. 15, X., 1926, стор. 10-11.
Кудрицький П., *Обережно з «новими фразами».* — «Культура і побут», ч. 26, X., 1926.
Мамонтов Я., *Сучасний театр в його основних напрямках.* — «Нове мистецтво», ч. 16, X., 1926, стор. 4-6.
Мандельштам Осип, *«Березіль».* — «Київський пролетар», ч. 102, К., 1926, 7 травня.
Меженко Ю., *«Гайдамаки».* Постановка Леся Курбаса. Театр «Березіль». — «Пролетарська правда», К., 1926, 14 березня.

Напередодні театрально-мистецького сезону. Із розмови з зав. управління Політосвіти т. Озерським. — «Культура і побут», ч. 39, Х., 1926, 26 вересня.
Перед «фазою» міщанізації театру, або Мамонтовська «terra incognita». До театральної дискусії. — «Культура і побут», Х., 1926, 11 липня.
Проводи «Березоля» з Києва. — «Пролетарська правда», К., 1926, 6 травня.
Рулін П., *Минулий сезон «Березоля».* — «Життя й революція», кн. VI, К., 1926, стор. 68-76.
Семенко М., *Всеукраїнське ПУЗО.* — «Нове мистецтво», ч. 8, Х., 1926.
Смолич Ю., *У київському театрі «Березіль». «Жакерія» Меріме.* — «Культура і побут», Х., 1926, 3 січня.
—, *Драматургічна робота М. О. «Березіль».* — «Нове мистецтво», ч. 19, Х., 1926.
—, *«Золоте черево» в «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 24, Х., 1926.
—, *«Жакерія» в «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 25, Х., 1926.
Театр «Березіль». До відкриття сезону. — «Культура і побут», ч. 41, Х., 1926, 10 жовтня.
Театральна нарада. — «Життя й революція», кн. II-III, К., 1926, стор. 122-123.
Туркельтауб І., *Про «Березіль».* Враження з подорожі. — «Нове мистецтво», ч. 6, Х., 1926, стор. 4-5.
—, *Театр «Березіль».* До відкриття сезону. — «Культура і побут», ч. 41, Х., 1926, 10 жовтня.
Хвильовий Микола, *«Золоте черево», як вихід із репертуарного тупика.* Стенограма однієї розмови. — «Нове мистецтво», ч. 28, Х., 1926; ч. 29, 1926.
Хроніка. У «Березолі». — «Пролетарська правда», К., 1926, 11 березня.
Шевченко Й., *«Жакерія» з П. Меріме.* — «Комуніст», Х., 1926, 23 жовтня.
Шляхи «Березіля». — «Глобус», ч. 9, К., 1926.
Якубовський Ф., *З Київського культурного життя.* 3. На терезах двох культур. — «Вісті ВУЦВК», ч. 65, Х., 1926, 23 березня.

1927

Білоскурський Петро, *Жовтень і український театр.* — «Театр-клуб-кино», ч. 19, Од., 1927, 4 листопада.
Бондарчук С., *Театр «Березіль».* — «Сільський театр», ч. 7, Х., 1927, стор. 35.
—, *Три основні моменти в роботі «Березоля».* — «Нове мистецтво», ч. 14-15, Х., 1927.
Гудран Ж., *«Король бавиться».* — «Нове мистецтво», ч. 12-13, Х., 1927.
—, *«Мікадо» в «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 16, Х., 1927.

Держтеатр «Березіль» за працею. — «Культура і побут», ч. 26, Х., 1927, 16 липня.
Диспут про шляхи українського театру. — «Нове мистецтво», ч. 1, Х., 1927, стор. 1-2.
Диспут — «Шляхи сучасного українського театру». — «Нове мистецтво», ч. 14-15, 16, 17, Х., 1927.
До постановки п'єси «Пролог» в театрі «Березіль». — «Нове мистецтво», ч. 2, Х., 1927, стор. 9.
Драмтеатр «Березіль». — «Вісті ВУЦВК», Х., 1927, 9 березня.
Знову про театральну критику. — «Нове мистецтво», ч. 6, Х., 1927.
Концюба Г., *Театр «Березіль».* До 5-тирічного ювілею. — «Культура і побут», ч. 13, Х., 1927, 2 квітня.
Мамонтов Я., *Між М. Садовським і Л. Курбасом.* У справі «Народнього театру». — «Культура і побут», ч. 26, Х., 1927, 16 липня.
Мистецький центр. — «Нове мистецтво», ч. 5, Х., 1927.
П'ять років роботи театру «Березіль» (1922-1927). — «Нове мистецтво», ч. 14-15, Х., 1927, стор. 1-2.
Рулін П., *Перспективи історії революційного театру.* — «Нове мистецтво», ч. 9-10, Х., 1927, стор. 6-7.
—, *«Український театральний музей».* Завдання й перспективи. — К., ВУАН, 1927, 21 стор.
Рум, *«Джіммі Гіґґінс».* — «Нове мистецтво», ч. 21, Х., 1927, стор. 2-3.
—, *Десятий жовтень у «Березолі».* — «Нове мистецтво», ч. 24, Х., 1927.
«Сава Чалий» — у «Березолі». — «Глобус», ч. 5, К., 1927, стор. 79.
Смолич Юрій, *Театральна наука.* — «Культура і побут», Х., 1927, 8 січня.
—, *«Яблуневий полон» у «Березолі».* — «Вісті ВУЦВК», Х., 1927, 7 жовтня.
—, *«Жовтневий огляд» у «Березолі».* — «Вісті ВУЦВК», Х., 1927, 11 листопада.
—, *Об'являємо шостий сезон «Березоля».* — «Нове мистецтво», ч. 19, Х., 1927.
—, *Український театр за 10 років жовтня.* — «Нове мистецтво», ч. 23, Х., 1927.
Третій Всеукраїнський з'їзд Союзу робітників мистецтв. Доп. Наркома освіти тов. Скрипника про мистецьку політику на Україні. — «Нове мистецтво», ч. 14/15, Х., 1927, стор. 9.
Туркельтауб І., *На шляхах українського театру.* — «Червоний шлях», ч. 2, 1927, лютий.
Хай живе інтернаціональна єдність працьовників радянської України та Грузії. — «Глобус», ч. 14, К., 1927, липень, стор. 15.
Хмурий В., *За півсезону.* — «Нове мистецтво», ч. 3, Х., 1927.
Шевченко Йона, *Десять років українського театру.* — «Червоний шлях», ч. 11, Х., 1927, жовтень, стор. 208-225.

Шляхи сучасного українського театру. — «Нове мистецтво», ч. 16, Х., 1927.
Що нового в «Березолі» — народній артист республіки Лесь Курбас. — «Театр-клуб-кино», ч. 19, Од., 4.XI 1927.

1928

Гуревич З., *Про «Народнього Малахія».* — «Критика», ч. 5, Х., 1928.
Василько В., *В справі виховання молодої української режисури.* — «Нове мистецтво», ч. 8, Х., 1928, стор. 2.
Вишня Остап, *Лесь Курбас.* Мистецький силует. — «Культура і побут», ч. 7, Х., 1928, 18 лютого.
—, *Мистецькі силуети. Йосип Гірняк.* — «Культура і побут», ч. 10, Х., 1928, 10 березня.
—, *Мистецькі силуети. Маріян Крушельницький.* — «Культура і побут», ч. 16, Х., 1928, 21 квітня.
Держтеатр «Березіль» дає звіт міській раді про свою роботу. — «Культура і побут», ч. 2, Х., 1928, 14 січня.
Дніпровський І., *Про виставу Держдрами.* — «Театр-клуб-кино», ч. 36, Од., 1928, 3 квітня.
Ів(олгін) В., *«Народній Малахій».* — «Всесвіт», ч. 16, 1928.
Мамонтов Я., *Трагікомедія — жанр нашого часу.* — «Нове мистецтво», ч. 4, Х., 1928.
—, *Трагікомедія і логіка Леся Курбаса.* — «Нове мистецтво», ч. 13, Х., 1928.
Мар'яненко І., *Конструкція і актор.* — «Нове мистецтво», ч. 7, Х., 1928, стор. 5.
«Народній Малахій» в театрі «Березіль». — «Глобус», ч. 7, К., 1928, березень, стор. 112.
Приходько А., *Про голубі мрії божевільних, або «Народній Малахій» М. Куліша.* — «Комуніст», ч. 100, Х., 1928, 29 квітня.
Сім[анцев] Б., *«Народній Малахій» в театрі «Березіль».* — «Глобус», ч. 7, К., 1928, березень, стор. 112.
Скрипник, Леонід, *Що таке «Народній Малахій».* Після громадського перегляду. — «Вісті ВУЦВК», ч. 57, Х., 1928, 7 березня.
Смолич Ю. К., *«Бронепоїзд 14-69» у «Березолі».* — «Культура і побут», Х., 1928, 17 січня.
—, *Державний драматичний театр «Березіль»; «Бронепоїзд».* — «Вісті ВУЦВК», Х., 1928, 17 січня.
—, *Українські драматичні театри.* — «Життя й революція», кн. IV, К., 1928; кн. IX, 1928.
—, *Українські драматичні театри в сезоні 1927-28 року.* — «Життя й революція», кн. IX, К., 1928, вересень, стор. 147-158.
Т. М. [М. Таран], *Знову-таки про «Народнього Малахія».* — «Комуніст», ч. 79, Х., 1928, 3 квітня.
Тягно Б., *Комсомольський глядач про акторів в «Бронепоїзді».* — «Нове мистецтво», ч. 5, Х., 1928.

Хвиля А., *Нотатки про літературу.* — «Критика», ч. 11, X., 1928.
Хмурий В., «*Бронепоїзд*» *в театрі* «*Березіль*». — «Нове мистецтво», ч. 3, X., 1928.
Шевченко Йона, *Про* «*Гайдамаки*». — «Критика», ч. 1, К., 1928.
—, *Мистецтво перетворення.* — «Сільський театр», ч. 2, 1928.
—, *До підсумків театрального сезону в Харкові.* — «Критика», ч. 5, X., 1928.
—, «*Народній Малахій*» *Миколи Куліша* («*Березіль*»). — «Комуніст», ч. 56, X., 1928, 6 березня.
Що нового в «*Березолі*»? *— народній артист Республіки Лесь Курбас.* — «Театр-клуб-кино», ч. 45, Од., 1928, 7 серпня, стор. 8.

1929

Блавацький Володимир, *Театр на Великій Україні.* — «Новий час», чч. 104-111, Л., 1929.
Василько-Миляїв В., *Початок театрального музею на Україні.* — У кн.: «Річник українського театрального музею», кн. І. Ред. П. Рулін, К., 1929, стор. 193-196.
Всеукраїнський театральний диспут. (Другий день). — «Пролетарська правда», ч. 134, К., 1929, 14 червня.
Гец Семен, «*Мина Мазайло*» (*Державний драмтеатр* «*Березіль*»). — «Комсомолець України», ч. 119, X., 1929, 20 квітня.
«*Державний драматичний театр „Березіль"*». — К., НКО, 1929.
Диспут «*Шляхи розвитку українського театру*». — «Література й мистецтво», ч. 22, X., 1929, 22 червня.
До Всеукраїнського театрального диспуту. Розмова з завідателем Головмистецтва Наркомосвіти УРСР тов. О. Петренко-Левченком. — «Література й мистецтво», ч. 20, X., 1929, 8 червня.
Драматичні театри перед початком сезону. З художньої наради. — «Література й мистецтво», ч. 33, X., 1929, 5 вересня.
Ель-бе, *Вадим Меллер.* — «Уж», ч. 1, 1929.
К[асяненко] Є., «*Мина Мазайло*» (*театр* «*Березіль*»). — «Вісті ВУЦВК», ч. 91, X., 1929, 20 квітня.
Корляків Мих., *Бринить?..* «*Мина Мазайло*» *М. Куліша в* «*Березолі*». — «Вісті ВУЦВК», ч. 282, X., 1929, 5 грудня.
—, «*Народній Малахій*» (*твір М. Куліша в* «*Березолі*»). — «Вісті ВУЦВК», ч. 288, X., 1929, 12 грудня.
Котко Кость [М. Любченко], *Німець у пляшку* («*Мина Мазайло*» *М. Куліша, театр* «*Березіль*»). — «Комуніст», ч. 92, X., 1929, 21 квітня.
Кравченко К., «*Народній Малахій*». («Березіль»). — «Пролетарська правда», ч. 123, К., 1929, 30 травня.
Кулик І. Ю., Полторацький Ол., Савченко Я., Семенко, Сотник, Шраменко, *Про театр.* — «Нова ґенерація», ч. 10, X., 1929, жовтень, стор. 74-80.

М. К., *Робітничий глядач про театр «Березіль».* Дискусія навколо «Народнього Малахія». — «Література й мистецтво», ч. 20, Х., 1929, 8 червня.

Мамонтов Я., *Театральний стандарт.* З листів до молодого режисера. — «Радянський театр», ч. 1, Х., 1929, стор. 32-34.

«Мина Мазайло». — «Пролетарська правда», ч. 92, К., 1929, 21 квітня.

Наш диспут про театр. Протокол засідання дослідчо-ідеологічного бюра АРКК від 5-20 червня ц.р. — «Нова ґенерація», ч. 6, 1929, червень, стор. 59-64.

Пленум художньо-політичної ради при управлінні мистецтв НКО. — «Радянський театр», ч. 2-3, Х., 1929, стор. 68-69.

Подорожній Лесь, *Чим був і чим став театр «Березіль».* — «Нова ґенерація», ч. 8, Х., 1929, серпень, стор. 29-33.

Полфльоров, проф., *Музика в драматичному театрі.* — «Радянський театр», ч. 5, Х., 1929.

Про театр. — «Нова ґенерація», ч. 10, Х., 1929, жовтень, стор. 74-80.

Рабічев Н., *Український театр та організоване робітництво.* — «Радянський театр», ч. 1, Х., 1929.

Річник українського театрального музею. Кн. І. Ред. П. Рулін. — К., 1929, стор. 13, 36, 38, 176, 194, 204, 206.

Робітничний глядач про театр «Березіль». — «Література і мистецтво», Х., 1929, 8 червня.

Романовский М., *«Мина Мазайло».* «Березіль». — «Харьковский пролетарий», ч. 96, 1929, 26 квітня.

Рулін Петро, *«Березіль» у Києві.* — «Життя й революція», ч. 7-8, К., 1929, липень-серпень, стор. 140-156.

——, *Завдання історії українського театру; Праця українського театрального музею, 1926-1929 рр.* — У кн.: «Річник українського театрального музею», кн. І. Ред. П. Рулін, К., 1929, стор. 9-40; 197-215.

С. А., *«Народній Малахій» («Березіль»).* — «Вечірня робітнича газета», ч. 30, 1929, 12 грудня.

Скрипник Леонід, *«Алло, на хвилі 477!».* — «Вісті ВУЦВК», ч. 12, Х., 1929, 11 січня.

Скрипник Микола, *Театральний трикутник.* — «Радянський театр», ч. 1, Х., 1929, стор. 3-15; ч. 2-3, стор. 3-12.

Сніговий В., *Теафронт ліворуч.* — «Нова ґенерація», ч. 6, Х., 1929, червень, стор. 47-49.

Столиця на порозі зимового сезону. — «Радянський театр», ч. 2-3, Х., 1929, лютий-березень, стор. 57-60.

Сухино-Хоменко В., *Нотатки про театр.* — «Радянський театр», ч. 1, Х., 1929, січень, стор. 16-24.

Театр «Березіль». — «Червоний шлях», ч. 10-11, Х., 1929, жовтень-листопад, стор. 167-168.

Театральний диспут. — «Радянський театр», ч. 2-3, Х., 1929, стор. 83-113; ч. 4-5, стор. 89-107.

Театральний диспут. — «Література й мистецтво», ч. 20, Х., 1929, 8 червня.

Театральний диспут. — «Пролетарська правда», ч. 139, К., 1929, 20 червня.

Театр мусить впливати, вести і виховувати глядача. — «Вечірнє радіо», ч. 226, Х., 1929.

Театральний сезон в 1928-29 році. Інформація завідателя управління політосвіти та управління мистецтва НКО УРСР тов. Косила. — «Література й мистецтво», ч. 31, Х., 1929, 31 серпня.

УСРР. Столиця на порозі зимового сезону. — «Радянський театр», ч. 2-3, Х., 1929.

Шевченко Й., «*Мина Мазайло*». — «Робітнича газета „Пролетар"», ч. 92, Х., 1929, 21 квітня.

—, *За театр робітничої молоді.* З приводу виступу Сталінської театральної майстерні. — «Література й мистецтво», ч. 12, Х., 1929, 18 травня.

—, «*Ножиці*» *в театрі.* До підсумків сезону. — «Критика», ч. 6, Х., 1929, стор. 96-117.

—, *Театральний диспут.* — «Критика», ч. 7-8, Х., 1929, стор. 130-142.

—, «*Сучасний український театр*». Збірка статтів. — Х., ДВУ, 1929, 103 стор.

Шелюбський М., *Гастролі театру «Березіль».* — «Київський пролетарій», К., 1929, 12 травня.

Шляхи розвитку українського театру. На дискусії про підсумки театрального сезону. — «Література й мистецтво», ч. 22, Х., 1929, 22 червня.

Ярина Віктор, *Репортаж од Харона.* — «Мистецькі матеріяли „Авангарду"», Х., 1929, стор. 69-70.

1930

Антонюк С., *На похороні.* «Заповіт пана Ралка». — «Нова ґенерація», ч. 3, 1930, березень, стор. 54-56.

«*Березіль*» *на гастролях.* — «Мистецька трибуна», ч. 11, Х., 1930.

Білодід І., *Чи змазана гострота клясової боротьби у п'єсі «Диктатура» поставою Курбаса.* — «Комсомолець України», Х., 1930, 23 жовтня.

Блохин Ю., «*Молодий театр*». — «Життя й революція», кн. VI, К., 1930, стор. 154-171.

Болобан Л., «*Заповіт пана Ралка*» *В. Цимбала в «Березолі».* — «Радянський театр», ч. 1-2, Х., 1930, стор. 89-93.

—, *Подвійна перемога.* Про постановку п'єси Ів. Микитенка «Диктатура» в театрі «Березіль». — «Радянський театр», ч. 3-4, Х., 1930, стор. 53.

—, «*97*». — «Робітнича газета „Пролетар"», ч. 273, Х., 1930, 26 листопада.

Буркут Юр., *Силованим волом...* — «Нова ґенерація», ч. 30, Х., 1930, стор. 30-34.

Вершигора П., *Плюси і мінуси.* — «Мистецька трибуна», ч. 12-13, Х., 1930, стор. 12-15.

Вечір єднання грузинських та українських митців. — «Червоний шлях», ч. 4, Х., 1930, квітень, стор. 181.

Гец С., *Плюси та мінуси «Диктатури» в «Березолі».* — «Комсомолець України», Х., 1930, 5 червня.

Грузинський театр в столиці України. — «Радянський театр», ч. 1-2, Х., 1930, стор. 101-104.

Держтеатр «Березіль» відкрив сезон. — «Вісті ВУЦВК», 1930, 12 березня.

«Диктатура» в театрі «Березіль». Розмова з Л. Курбасом. — «Робітнича газета „Пролетар"», Х., 1930, 31 травня.

Д-р В., *«Мина Мазайло» («Березіль»).* — «Наддніпрянська правда», ч. 132, Херсон, 1930, 10 червня.

——, *Гастролі театру «Березіль». «Народній Малахій».* — «Наддніпрянська правда», ч. 134, Херсон, 1930, 12 червня.

Ж. М., *Сьогодні української радянської театральної культури.* — «Вісті ВУЦВК», ч. 134, Х., 1930, 12 червня.

Корляків М., *Непорозуміння в трикутнику.* — «Критика», ч. 11, Х., 1930, стор. 61-76.

Лебедів Н., *Гастролі «Березоля». «Мина Мазайло».* — «Зоря», ч. 155, Дніпропетровськ, 1930, 6 липня.

——, *Гастролі «Березоля». «Народній Малахій».* — «Зоря», ч. 159, Дніпропетровськ, 1930, 11 липня.

Мамонтов Я., *Про театральну орієнтацію наших днів.* З листів до молодого режисера. — «Радянський театр», ч. 1, Х., 1930, стор. 40-46.

Микитенко І., *Шляхи «Березоля».* Із доповіді на пленумі ради ВУСППу. — «Гарт», ч. 6, Х., 1930.

Меллер Вадим, *«Диктатура» Ів. Микитенка в Харківському театрі «Березіль».* — «Радянське мистецтво», ч. 14, К., 1930, стор. 14.

«Молодий театр». — «Життя й революція», ч. 4, К., 1930.

Нахтенборенґ Д. [К. Буревій], *Шекспір чи Куліш. «Диктатура» в чотирьох театрах.* — Рукопис (1930). 22 стор. Ориґінал зберігається у дочки автора Оксани Яценко. Копія — в архіві «Смолоскипа».

Не те... «Заповіт пана Ралка». — «Література й мистецтво», ч. 10, Х., 1930, 9 березня.

Один з кращих театрів СРСР. 10 березня відкривається відремонтований театр «Березіль». — «Література й мистецтво», ч. 10, Х., 1930, 9 березня.

Перший грузинський театр у Харкові. Розмова з Ахметелі. — «Харківський пролетарій», Х., 1930, 15 липня.

Полторацький О., *Народній Мазайло.* — «Авангард», ч. 6, 1930.

Рабічев, М., *На театральному фронті.* — «Радянський театр», ч, 3/5, Х., 1930, стор. 7-19.

Реорганізація театру «Березіль»; Організація масового театру. — «Червонній шлях», ч. 5-6, Х., 1930, червень, стор. 220.
Романовський М., *«97» Куліша в постанові «Березоля».* — «Харківський пролетарій», ч. 274, Х., 1930, 26 листопада.
Рулін П., *Завдання історії українського театру.* — «Річник українського театрального музею», ч. I, К., 1930, стор. 9-40.
—, *Праця українського театрального музею (1916-1929).* — «Річник українського театрального музею», ч. I, К., 1930, стор. 197-215.
Симанцев Б., *«Гайдамаки» в театрі «Березіль».* — «Радянське мистецтво», ч. 8-9, Х., 1930.
—, *«Диктатура» в «Березолі».* — «Радянське мистецтво», ч. 14, 1930, стор. 14-15.
Токар Х., *Велика перемога «Березоля».* — «Робітнича газета „Пролетар"», Х., 1930, 3 червня.
—, *«97» у «Березолі».* — «Декада», ч. 32-33, 1930, стор. 13.
Холош В., *«Диктатура» в оформленні театру «Березіль».* — «Комсомолець України», Х., 1930, 18 жовтня.
Шарах Д., *«Диктатура» в «Березолі».* — «Мистецька трибуна», ч. 8-9, Х., 1930, стор. 20-25.
Шевченкові «Гайдамаки» в «Березолі». — «Пролетарська правда», К., 1930, 16 березня.
Ювілейна вистава «Гайдамаки» в «Березолі». — «Література і мистецтво», Х., 1930, 16 березня.

1931

Верхацький М., *Проти критики вигаданих помилок.* — ««Радянський театр», ч. 5-6, Х., 1931, стор. 46-50.
Грудина Д., *Декляраціі і маніфести.* Про «Шляхи» «Березоля». — «Критика», ч. 2, Х., 1931, лютий, стор. 92-108.
—, *«Стаканчик» з «Березоля».* — «Радянський театр», ч. 3, Х., 1931.
—, *Рецидив — чи... «строго витримана лінія».* — «Критика», ч. 4, Х., 1931, квітень, стор. 78-90.
—, *Стаканчик... «воїнствує».* «Чесність» т. Верхацького. — «Радянський театр», ч. 5-6, Х., 1931, стор. 51-58.
—, *Про театральний диспут в Будинку літератури В. Блакитного (9.III 1931).* — «Літературна газета», ч. 10, Х., 1931.
Досвід шефства ХПЗ над «Березолем» перенесемо на заводи країни. — «Театральна декада», ч. I, Х., 1931, стор. 10-11.
Козицький П., *«Диктатура» «Березоля», як музичне видовище.* Враження слухача. — «Радянський театр», ч. 1-2, Х., 1931, стор. 67-69.
Полоцький О., *Декада української культури в Грузії.* — «Радянський театр», ч. 4, Х., 1931, квітень, стор. 77-78.
Скрипник М., *До соціялістично-перебудовчої роботи.* Привітальна промова на V-му Всеукраїнському з'їзді Спілки Робмис 28.XII 1931 р. — «Радянський театр», ч. 5-6, Х., 1931, стор. 3-5.

Т. В., «*Березіль» сьогодні.* — «Радянський театр», ч. 1-2, Х., 1931, стор. 91-93.

Театр «Березіль». — «Радянський театр», ч. 5-6, Х., 1931, стор. 86.

Хвильовий М., *За консолідацію.* — «Червоний шлях», ч. 4, Х., 1931, квітень, стор. 88-91.

Шевльов Г., *Вистава діялектичної думки. «Диктатура» у Курбаса.* — «Радянський театр», ч. 1-2, Х., 1931, стор. 61-66.

1932

Грудина Д., *Український радянський театр за 15 років.* — «Критика», ч. 11, Х., 1932, стор. 40-67.

З приводу помилок «Березоля». Лист до редакції. — «Комсомолець України», Х., 1932, 27 лютого.

Недосягнута вершина. «Тетнулд» у «Березолі». — «Літературна газета», ч. 19, Х., 1932.

Рулін Петро, *Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня.* — «Життя й революція», кн. XI-XII, К., 1932, листопад-грудень, стор. 96-122.

1933

«Березіль» буде передовим творчим колективом. — «Вісті ВУЦВК», ч. 228, Х., 1933, 8 жовтня.

«Березіль» на новому етапі. Розмова з художнім керівником театру «Березіль» тов. М. М. Крушельницьким. — «Вісті ВУЦВК», ч. 228, Х., 1933, 8 жовтня.

«Березіль» повинен бути передовим театром. — «Комуніст», Х., 1933, 22 жовтня.

Буревій К., *А. Бучма.* Монографія. — Х., «Рух», 1933, стор. 9, 10, 20, 21, 24, 29, 30, 34, 101, 102, 105.

—, *Театр «Березіль» шкереберть.* — З карикатурами Б. Фридкіної Л. Курбаса, І. Мар'яненка, М. Дацкова, М. Крушельницького, Й. Гірняка, Ю. Мейтуса, Б. Балабана, Г. Бабіївної, Н. Ужвій, В. Чистякової, А. Бучми, В. Меллера. — «Червоний перець», 1933.

Вивести «Березіль» на передові позиції радянського мистецтва. Розмова з директором театру «Березіль» тов. О. М. Лазоришаком. — «Вісті ВУЦВК», ч. 230, Х., 1933, 10 жовтня.

Грудина Д., *Про «Маклену Грасу» і театр «Березіль».* — «Літературна газета», ч. 25, К., 1933, 20 жовтня.

—, *«Березіль» на шляху перебудови.* — «Літературна газета», ч. 31, К., 1933, 20 грудня.

Євгеньєв М., *Маски «Маклени Ґраси».* Розмова після прем'єри. — «Вісті ВУЦВК», ч. 221, Х., 1933, 29 вересня.

Керування фронтом літератури й мистецтва. Резолюція ч. 6 об'єднаного пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У на доповідь тов. С. В. Косіора, ухвалена 22 листопада 1933 року. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1933, 26 листопада.

Костюк Ю., Папир Я., *Перші кроки перебудови. Прем'єра «За-*

гибель ескадри» в «Березолі». — «Вісті ВУЦВК», ч. 273, Х., 1933, 3 грудня.
На рівень вимог нашої великої доби. Розмова з художнім керівником київського театру ім. Франка, народним артистом республіки тов. Гнатом Юрою. — «Вісті ВУЦВК», ч. 229, Х., 1933, 9 жовтня.
Нова прем'єра в «Березолі». Розмова з керівником театра тов. О. Лазоришаком. — «Вісті ВУЦВК», ч. 271, Х., 1933, 30 листопада.
Образотворче мистецтво мусить стати мистецтвом. — «Літературна газета», ч. 31, К., 1933, 20 грудня.
Позбавлення Леся Курбаса звання народного артиста республіки. — «Вісті ВУЦВК», Х., 1933, 6 жовтня.
Постанова Народного Комісаріату Освіти УРСР на доповідь театру «Березіль» 5 жовтня 1933. — «Комуніст», Х., 1933, 6 жовтня; «Літературна газета», ч. 24, К., 1933, 10 жовтня; «Вісті ВУЦВК», ч. 228, Х., 1933, 8 жовтня.
Промова тов. П. П. Любченка на об'єднаному пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У в листопаді 1933 року. — «Вісті ВУЦВК», ч. 280, Х., 1933, 11 грудня.
Пульсон А., «*Маклена Граса*». — «Комсомолець України», ч. 212, Х., 1933, 29 вересня.
Радянська Україна — непохитний форпост великого СРСР. З промови тов. П. П. Постишева на об'єднаному пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У. — «Вісті ВУЦВК», ч. 276, Х., 1933, 6 грудня.
Таран Ф., «*Маклена Граса*» *в театрі «Березіль».* — «Комуніст», ч. 246, Х., 1933, 3 жовтня.
Терещенко М., *За актуальну мистецьку продукцію високої якості.* — «Вісті ВУЦВК», ч. 233, Х., 1933, 14 жовтня.
Тільки під прапором Леніна-Сталіна! Виступ тов. Микитенка на VI сесії ВУЦВК XII скликання. — «Вісті ВУЦВК», ч. 289, Х., 1933, 22 грудня.
Хвиля Андрій, *Лицар малахіянського образу.* — «Комуніст», Х., 1933, 6 жовтня.
Ц. Я., *За творче співробітництво радянських драматургів братерських республік Радсоюзу.* На нараді українських радянських драматургів та письменників за участю тов. Афіногенова. — «Вісті ВУЦВК», ч. 245, Х., 1933, 28 жовтня.

1934

Грудина Д., *За високу культуру радянської естрадної драматургії.* — «За марксоленінську критику», ч. 8, К., 1934, серпень, стор. 82-97.
Кулик Іван, *Доповідь на першому Всеукраїнському з'їзді радянських письменників.* — «Радянська література», ч. 7-8, Х., 1934, стор. 183-230.
Микитенко І., *За велику соціалістичну драматургію.* — «За марксоленінську критику», ч. 5, К., 1934, травень, стор. 33-55.

Постава «Бастилії Божої матері» в «Березолі». Розмова з директором театру тов. О. М. Лазоришаком. — «Літературна газета», ч. 5, К., 1934, лютий.

Хвиля Андрій, *Завдання мистецького фронту Радянської України.* — «За марксоленінську критику», ч. 5, К., 1934, квітень, стор. 10-34.

Щупак С., *Творчі завдання радянської драматургії.* — «За марксоленінську критику», ч. 7, К., 1934, липень, стор. 3-20.

Юра Г., *Націоналістична естетика Курбаса.* — «За марксоленінську критику», ч. 12, Х., 1934, стор. 48-61.

1936

Мамонтов Я., *Драматичний образ.* — «Червоний шлях», ч. 2, Х., 1936, лютий, стор. 128.

1939

Гординський Ярослав, *Літературна критика підсовєтської України.* — Л.-К., НТШ, 1939, стор. 92, 116, 118, 122.

1943

Г. С., *Патетична соната.* — У кн.: Микола Куліш «Патетична соната», Краків-Львів, Українське видавництво, 1943, стор. 9, 10.

1945

Т. О., *Слідами Леся Курбаса.* — «Краківські вісті», Кр., 1945, 14 січня.

1946

Блавацький Володимир, *Моя праця з Лесем Курбасом.* Уривок із споминів. — «МУР», зб. І, Мю.-Карльсфельд, 1946, стор. 90-95.

1947

Глушко В. [В. Гаєвський], *Лесь Курбас.* — «Українські вісті», ч. 17, Н.У., 1947, 17 травня.

Николишин С., *Культурна політика большевиків і український культурний процес.* — На чужині, 1947, стор. 11, 20, 60.

Шерех Ю., *Друге народження «Народнього Малахія».* — «Час», ч. 6-7, Фюрт, 1947, січень.

1948

Гірняк Йосип, *Двадцятиріччя прем'єри «Народнього Малахія».* — «Сучасник», ч. І, Мю., 1948, січень-березень, стор. 114-122.

Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є., *В масках епохи. Йосип Гірняк.* [Б. м.], 1948, стор. 6, 12-16, 18, 29, 31-34, 36, 37, 39, 40, 42, 44-46, 48-53, 56, 57, 61-63, 67, 68.

Шерех Ю., *Дон Кіхоти проміж нас.* «Народній Малахій» Жана Жіроду. — «Українська трибуна», ч. 67, Мю., 1948.

1951

Гірняк Йосип, *Лебедина пісня Леся Курбаса.* — «Київ», ч. 4, Ф., 1951, липень-серпень, стор. 169-173.

1954

«Едіп володар» Софокла на модерній сцені. До 35 річниці української сценічної прем'єри. — «Україна і світ», ч. 12-13, Ганновер, 1954, стор. 55-59.

1955

Гірняк Й., *«Березіль».* — У кн.: «Енциклопедія українознавства». Том І. Гол. ред. Володимир Кубійович. — Пар.-Н.Й., НТШ, В-во «Молоде життя», 1955, стор. 114-115.

К. І., *Контур, степ і доля.* Валерій Інкіжинов розповідає про свою працю в театрі Леся Курбаса. — «Україна і світ», Мю., 1955, стор. 58-63.

Куліш Микола, *Твори.* Спогади про М. Куліша Антоніни Куліш. Ред. Григорій Костюк. — Н.Й., УВАН у США, 1955, стор. 308, 310, 320, 401, 405, 408-410, 412, 414, 421, 422, 437-439, 443, 444, 446, 449, 450, 453, 464, 466.

Ревуцький Валеріян, *Йосип Йосипович Гірняк.* — «Нові дні», ч. 12, Т., 1955, грудень.

1957

Долинський Роман, *Від «Гайдамаків» Л. Курбаса до «Мойсея» Й. Гірняка.* — «Свобода», Дж. С., 1957, 25 січня.

1958

Гірняк Йосип, *Лесь Курбас.* — «Україна і світ», зошит 18, Ганн., 1958, стор. 44.

Лесь Курбас. Монтаж. — «Україна і світ», зошит 18, Ганн., 1958, стор. 43-52.

1959

Гірняк Йосип, *Лист, що його адресат не отримає і не прочитає.* — «Вільне слово», Т., 1959, 14 вересня.

Йосипенко М. К., *«Молодий театр»; Державний український драматичний театр «Березіль».* — У кн.: «Український драматичний театр». Том другий. Радянський період. К., АН УРСР, 1959, стор. 43-55; 138-150.

Костюк Ю. Г., *Харківський державний український драматичний театр «Березіль»; Харківський державний український драматичний театр імені Т. Шевченка (колишній «Березіль»).* — У кн.: «Український драматичний театр». Том другий. Радянський період. К., АН УРСР, 1959, стор. 219-234; 345-365.

Лавріненко Юрій, *Лесь Курбас.* — У кн.: Юрій Лавріненко «Розстріляне відродження», Пар., Instytut literacki, 1959, стор. 877-893.

«*Український драматичний театр*». Нариси історії в двох томах. Том другий. Радянський період. Ред. колеґія: М. Т. Рильський (відп. ред.), М. К. Йосипенко, Ю. Г. Костюк. — К., АН УРСР, 1959, стор. 43-52, 61-65, 110, 111, 115, 117, 124, 125, 130, 132, 137, 138, 140-145, 148, 149, 219-224, 226, 228, 229, 231, 281, 345.

1960

Блохин Юрій [Юрій Бойко], «*Молодий театр*». — «Українська літературна газета», ч. 7, 8, 9, Мю., 1960.

Гірняк Йосип, *Театр «Розстріляного Відродження»*. — «Український огляд», ч. 3, Н.Й., 1960, березень-квітень, стор. 53-57.

Кравченюк Осип, *Мистецьке об'єднання «Березіль»*. — «Українська літературна газета», ч. 10, Мю., 1960, жовтень, стор. 5-6.

Курбас Лесь. — У ки.: Євген Онацький «Українська мала енциклопедія», Буенос Айрес, 1960, стор. 795-796.

Ревуцький В., *До історії українського «Гамлета»*. — У кн.: Юрій Клен «Твори», том 4, Т., 1960.

1961

Гірняк Йосип, *Лесь Курбас і світовий театр.* — «Листи до приятелів», кн. 11-12, Ньюарк, 1961, листопад-грудень, стор. 5-12.

Костецький Ігор, *Трагедія Макбета.* Фраґмент із вступу. — «На горі», Мю., 1961, стор. 22-33.

1962

Василько В. С., «*Микола Садовський та його театр*». — К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962, стор. 97, 98, 104, 110-115, 175, 184.

Гаєвський В., *Курбас Лесь (1885-1942).* — У кн.: «Енциклопедія українознавства». Том 4. Ред. Володимир Кубійович. — Пар.-Н.Й., НТШ, В-во «Молоде життя», 1962, стор. 1238-1239.

Гірняк Йосип, *Невиголошене слово в Харкові підчас регабілітації Леся Курбаса.* — «Листи до приятелів», кн. 1-2, 1962, січень-лютий, стор. 15-21.

—, *Іван Олександрович Мар'яненко.* — «Лнстн до приятелів», кн. 11-12, 1962, листопад-грудень, стор. 43-45.

Курбас Лесь. — У кн.: «Українська радянська енциклопедія». Том 7. Гол. ред. Микола Бажан, К., Головна Редакція УРЕ, 1962, стор. 507.

Микитенко Іван, *Шляхи «Березоля»*. — У зб.: Іван Микитенко «На фронті літератури», 1927-1937. К., «Радянський письменник», 1962, стор. 113-122. (Передрук).

—, *На фронті літератури, 1927-1937.* — К., «Радянський пись-

менник», 1962, стор. 111-120, 141, 169, 248, 279, 293, 297, 299, 307, 312, 320-325.

«*Молодий театр*». — У кн.: «Українська радянська енциклопедія». Том 9. Гол. ред. Микола Бажан. К., Головна Редакція УРЕ, 1962, стор. 314.

1963

«*Безсмертні*». Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару. Ред. М. Орест. — Мю., Інститут Літератури ім. Михайла Ореста, 1963, стор. 113, 114, 291.

Василько Василь, «*Гайдамаки» і Лесь Курбас.* — «Дніпро», ч. 9, К., 1963, вересень, стор. 120-121.

—, *Режисер-новатор.* — «Вітчизна», ч. 12, К., 1963, грудень.

Рудницький Михайло, *В наймах у Мельпомени.* — К., «Мистецтво», 1963.

1964

Коваленко Прохор, *Шляхи на сцену.* — К., «Мистецтво», 1964.

Мар'яненко Іван, «*Сцена, актори, ролі*». — К., «Мистецтво», 1964, 289 стор.

Т. Шевченко, «Гайдамаки». Інсценізація на 3 дії Леся Курбаса. Ред. В. Василько. — К., Держлітвидав України, 1964.

Юра Гнат, *Зворушливо.* — «Зоря Полтавщини», Полтава, 1964, 8 квітня.

1965

Гірняк Йосип, *На шляхах Леся Курбаса.* — «Листи до приятелів», кн. 1-2, 1965, стор. 1-6; кн. 3-4, стор. 1-9; кн. 5-7, стор. 1-17.

—, *УСС на службі Мельпомени.* — «Листи до приятелів», кн. 5-7, 1965, стор. 1-17.

—, *Український театр і диктатура партій.* — «Листи до приятелів», кн. 8-10, 1965, стор. 3-14.

Піскун Іван, *Лесь Курбас.* — «Мистецтво», ч. 2, К., 1965, березень-квітень, стор. 33.

Юра Гнат, *Роки далекії, роки близькії.* — «Мистецтво», ч. 6, К., 1965, листопад-грудень, стор. 30-32.

1966

Болобан Л., *Лесь Курбас.* Спогад. — «Прапор», ч. 11, Х., 1966.

В обороні української культури і народу. Збірник матеріялів Наукової конференції Канадського НТШ, ч. 7. — Т., 1966, Канадське НТШ, стор. 166-169.

Гірняк Йосип, *Театр — моя школа.* — «Листи до приятелів», кн. 1-2, 1966, стор. 24-32; кн. 3-4, стор. 22-33.

—, *Хоч війна, а музи не вгавають.* — «Листи до приятелів», кн. 5-7, 1966, стор. 32-43.

Гірняк Йосип, *Театр ім. Івана Франка.* — «Листи до приятелів», кн. 8-10, 1966, стор. 15-26.

—, *Поворот до Вінниці.* — «Листи до приятелів», кн. 11-12, 1966, стор. 29-39.

Куліш В., *Слово про будинок «Слово».* — Т. «Гомін України», 1966, стор. 7, 18, 41, 44, 45, 49-52, 58.

Масоха, П. О., *На театральних барикадах.* — «Вітчизна», ч. 1, К., 1966, стор. 169-182.

Ревуцький В., *«Молодий театр».* — У кн.: «Енциклопедія українознавства». Том 5. Гол. ред. Володимир Кубійович. — Пар.-Н.Й., НТШ, В-во «Молоде життя», 1966, стор. 1641-1642.

Сердюк Олександр, *Незабутнє.* З спогадів. — «Мистецтво», ч. 5, К., 1966, вересень-жовтень, стор. 19-22.

—, *Курбас і Садовський.* — «Мистецтво», ч. 13, К., 1966, січень-лютий, стор. 13-15.

Стащук Г., *«Березіль» на селі.* Спогади. — «Народна творчість та етнографія», ч. 4, К., 1966.

1967

Бобошко Ю. М., Юра Г. П., *«Молодий театр».* — У кн.: «Український драматичний театр». Том перший. Дожовтневий період. Відп. ред. М. Т. Рильський, К., 1967, стор. 441.

Богдашевський Ю., Лабінський М., *Дорогоцінна спадщина.* — «Літературна Україна», ч. 62, К., 1967, 8 серпня.

Верхацький Михайло, проф., *Режисерські надбання Леся Курбаса.* До 80-річчя з дня народження. — «Мистецтво», ч. 4, К., 1967, стор. 20-21.

Йосипенко Микола, *Театр, народжений жовтнем.* — «Мистецтво», ч. 5, К., 1967, стор. 6-8.

Кисельов Йосип, *Драматурги України.* Літературні портрети. — К., «Дніпро», 1967, стор. 129, 130, 142, 233, 250, 284, 290, 309.

Кордіані Борис, *Театральні вечори.* До 80-річчя від дня народження Леся Курбаса. — «Україна», ч. 37, К., 1967, вересень.

Корнієнко Неллі, *Істина була його пристрастю.* — «Ранок», ч. 9, К., 1967, вересень, стор. 18-19.

Лабінський Микола, *Дружба актора і бійця.* — «Мистецтво», ч. 6, К., 1967, стор. 17-18.

Мамонтов Яків, *Між М. Садовським і Л. Курбасом.* — У кн.: Яків Мамонтов «Театральна публіцистика», К., «Мистецтво», 1967, стор. 245-250.

—, *Театральна публіцистика.* — К., «Мистецтво», 1967, стор. 6, 14, 28, 219, 220, 234, 235, 238, 243, 245-247, 250, 252, 254, 258-263, 283, 287, 317, 322, 325.

Масоха Петро, *Лесь Курбас.* — «Український календар», Вар., 1967, стор. 172-176.

Мовою народу. — «Мистецтво», ч. 5, К., 1967, стор. 9.

Смолич Ю. К., *Лесь Курбас — митець.* До 80-річчя з дня народження. — «Театральна культура», К., 1967, стор. 79-81.

Стеценко Л., *На світанку.* — «Мистецтво», ч. 3, К., 1967, стор. 6-8.

«*Український драматичний театр*». Том перший. Дожовтневий період. Відп. ред. М. Т. Рильський. — К., «Наукова думка», 1967, стор. 360, 376, 378, 427, 430-433, 435, 437, 441-455.

Юра Г. П., Бобошко Ю. М., «*Молодий театр*». — У кн.: «Український драматичний театр. Нариси історії», у 2-ох томах, К., 1967, т. 1, стор. 442.

1968

Верхацький Михайло, проф., *Режисерські надбання Леся Курбаса.* До 80-річчя з дня народження. — У кн.: Наталя Пилипенко «Життя в театрі», Н.Й., 1968, стор. 68-74.

Вистава «Танок смерти» у Торонті присвячена 80-літтю народження Курбаса. — «Вільне слово», Т., 1968, 23 березня.

Івасівка М., *Вистава для відзначення пам'яті Леся Курбаса.* — «Свобода», Дж. С., 1968, 7 листопада.

Кисіль Олександер, *Український театр.* — К., «Мистецтво», 1968.

Микитенко Іван, *Від гопака до Л. Курбаса.* Український театр; *Шляхи «Березоля».* — У кн.: Іван Микитенко «Театральні мрії», К., «Мистецтво», 1968, стор. 23-26; 73-86.

—, *Театральні мрії.* — К., «Мистецтво», 1968, стор. 7, 10, 11, 19, 20, 25, 60, 69, 71, 73-86, 108, 110, 227, 228, 246-250, 304, 331, 332, 391-399, 414.

Пилипенко Н., *Народний артист — Лесь Курбас; Режисер-новатор; «Гайдамаки» і Лесь Курбас.* — У кн.: Наталя Пилипенко «Життя в театрі», Н.Й., 1968, стор. 13-16; 17-37; 75-76.

—, *Життя в театрі.* — Н.Й., 1968, стор. 7-9, 13-31, 33-38, 40, 42, 44-46, 49, 56-62, 67, 68-70, 73-84, 87, 90, 91, 93-95, 100-104, 108-112, 116, 117, 119-131, II-XXIII.

Самійленко Поліна, *Дві прем'єри «Молодого театру».* — «Вітчизна», ч. 7, К., 1968, липень, стор. 152-160.

Смолич Юрій, *Розповідь про неспокій.* — К., «Радянський письменник», 1968, стор. 16, 18, 33, 40, 60, 61, 64, 68, 69, 73, 74, 157, 160, 285.

Стешенко І., *Про навчителя і друга.* — «Прапор», ч. 12, Х., 1968, грудень.

1969

Елланський Кость (Блакитний), *Олександер Загаров.* — «Мистецтво», ч. 1, К., 1969, січень-лютий, стор. 29-30.

Корнієнко Неллі, *Лесь Курбас.* З історії радянської режисури. — «Сучасність», ч. 8, Мю., 1969, серпень, стор. 71-85 (передр. з ж. «Театр», ч. 4, М., 1968, переклад з рос. О. Чикаленко).

Кузякіна Н., *Леді Макбет та інші.* — «Вітчизна», ч. 3, К., 1969.

Куліш Микола, *П'єси.* Листи. Передм. Ю. Кобилецького. — К., «Дніпро», 1969, стор. 4-6, 20, 403, 413.

«*Лесь Курбас*». Спогади сучасників. За редакцією народного артиста СРСР В. С. Василька. — К., «Мистецтво», 1969, 359 стор. *Зміст*: Від видавництва; Від упорядника; Василь Василько — «Народний артист УРСР О. С. Курбас»; Юрій Смолич — «Біля джерел»; Хома Водяний — «Спомини про Леся Курбаса (1901-1913 роки)»; Ганна Юрчакова — «Лесь Курбас на сцені Галичини»; Теофіль Демчук — «Тернопільські театральні вечори»; Олександр Сердюк — «Курбас і традиції театру корифеїв»; Степан Бондарчук — «Молодість Курбаса»; Поліна Самійленко — «Мій учитель і партнер»; Софія Мануйлович — «У неділеньку та ранесенько»; Леонід Болобан — «Від „Молодого театру" до „Кийдрамте"»; Данило Антонович — «Митець, громадянин»; Гнат Ігнатович — «Pro futuro»; Ханан Шмаїн — «Режисер, педагог, учений»; Ірина Авдієва — «Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки»; Семен Свашенко — «Учитель юності моєї»; Євгенія Стрєлкова — «Фрагменти спогадів»; Ірина Стешенко — «Про навчителя мого і друга»; Олексій Полторацький — «З останнього ряду гальорки»; Олександр Перегуда — «Лесь Курбас і кінематографія»; Іван Крига — «Самобутній педагог»; Борис Тягно — «Людиною він був у всьому...»; Борис Балабан — «На науку театральному потомству»; Андрій Макаренко — «Курбас на репетиції»; Дмитро Власюк — «Сторінка минулого»; Доміан Козачковський — «Враження, які не згладжуються»; Ганна Мацкевич — «Курбас у студії театру»; Софія Федорцева — «Я вибираю „Березіль"...»; Федір Радчук — «Художник-мислитель»; Терень Масенко — «Побратими»; Роман Черкашин — «У вирі творчих шукань»; Микола Station Станіславський — «Остання робота Курбаса»; Мойсей Гольдблат — «Два майстри»; Юхим Ліщанський — «Курбас і Вахтангов»; Остап Вишня — «Лесь Курбас» (мистецький силует); Анатолій Петрицький — «Комунізму — новаторське мистецтво»; Іван Мар'яненко — «З виступів»; Мар'ян Крушельницький — «Мій учитель філософії мистецтва»; Михайло Верхацький — «Скарби великого майстра»; Додатки: Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса; Примітки; Список ілюстрацій.

Нікєєв В., *Олександр Загаров і український театр*. — К., «Мистецтво», 1969.

Смолич Юрій, *Курбас*. — У кн.: Юрій Смолич «Розповідь про неспокій триває». Частина друга. К., «Радянський письменник», 1969, стор. 28-87.

—, *Перша актриса нового українського театру*. До 80-річчя з дня народження Любові Гаккебуш. — «Мистецтво», ч. 2, К., 1969, березень-квітень, стор. 31-34.

Танюк Лесь, *Летаргія українського театру*. — У кн.: «Народний календар». 1969. Братислава, 1969, стор. 87-92. Передр. у ж. «Сучасність», ч. 8, Мю., 1969, серпень, стор. 86-92.

1970

Антків, *Спогади сучасників.* — «Жовтень», ч. 11, Л., 1970.

«*Історія української літератури*». Том шостий. Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917-1932). Відп. ред. С. А. Крижанівський. — К., «Наукова думка», 1970, стор. 48, 370, 372, 433.

Кузякіна Наталя, *П'єси Миколи Куліша.* Літературна і сценічна історія. — К., «Радянський письменник», 1970, стор. 23, 24, 29, 41, 49, 53-62, 69, 72-76, 78, 91, 93, 94, 96-118, 122, 133, 144, 159, 176, 180-184, 186-188, 190, 194, 196-198, 200, 201, 208-211, 216, 217, 222-228, 230, 233-241, 243-251, 257, 262, 271-279, 281-284, 288, 289, 297, 298, 310-314, 320, 346-348, 352, 355, 429-433, 436, 439-441, 446, 447.

Курбас Лесь. — У кн.: «Радянська енциклопедія історії України». Том 2. Гол. ред. А. Д. Скаба. К., Головна редакція УРЕ, 1970, стор. 535.

Лесь Курбас. — «Театр», ч. 1, К., 1970.

Масоха П. О., *До книги «Лесь Курбас».* В порядку обговорення. — «Український театр», ч. 5, К., 1970, стор. 27-31.

Масенко Терень, *Лесь Курбас; «Березіль».* — У кн.: Терень Масенко «Роман пам'ять», К., «Радянський письменник», 1970, стор. 300-305.

Самійленко Поліна, «*Незабутні дні горінь*». — К., «Мистецтво», 1970, стор. 3-6, 14, 16-30, 32-54, 56-71, 73, 75-76, 81, 83.

Скалій Раїса, *Пам'ять його покоління.* Рецензія на кн. «Лесь Курбас. Спогади сучасників». — «Вітчизна», ч. 3, К., 1970, березень, стор. 209-212.

Смолич Юрій, *Я вибираю літературу.* Книга про себе. — К., «Радянський письменник», 1970, стор. 250, 269, 275, 276, 283, 284, 286, 291-293, 296, 299, 306, 307.

1971

Бойко Юрій [Юрій Блохин], «*Молодий театр*». — У кн.: Юрій Бойко «Вибране». Том І. Мю., 1971, стор. 1-18. (Передрук).

Лавріненко Юрій, *Повернення великого режисера; Дружба творців ВАПЛІТЕ і театру «Березіль».* — У кн.: Юрій Лавріненко «Зруб і парости», Мю., «Сучасність», 1971, стор. 106-112; 120-122.

—, *Зруб і парости.* — Мю., «Сучасність», 1971, стор. 27, 36, 101, 102, 106-112, 118, 120-122, 186.

Як погиб Лесь Курбас. На підставі листа з України. — «Новий шлях», Він., 1971, 12 червня.

1972

Гаккебуш Валерій, *Єднання під знаком Мельпомени.* — «Вітчизна», ч. 9, К., 1972, вересень, стор. 189-196.

Гірняк Йосип, *Підзолочений ювілей.* — «Свобода», Дж. С., 1972, 26 вересня; «Вільне слово», ч. 42, Т., 1972, 14 жовтня.

Демчук Теофіль, *Спогади про Леся Курбаса.* — «Український календар», Вар., 1972, стор. 199-205.

Довбишенко Г., Лабінський М., *Поема народного гніву.* До 50-річчя сценічного втілення «Гайдамаків» Т. Шевченка. — «Мистецтво», К., 1972, стор. 9, 11-17, 21-30, 32-36, 39-49, 51, 54-67, 69-72, 75-96.

Кошелівець Іван, *Микола Скрипник.* — Мю., «Сучасність», 1972, стор. 125, 177, 189, 199, 243.

Мейтус Ю., *Про музику в спектаклях О. С. Курбаса.* — «Музика», ч. 2, К., 1972, стор. 14-19.

Рулін Петро, *Минулий сезон «Березоля»; Два вечори в «Березолі»; «Березіль» у Києві.* — У кн.: Петро Рулін «На шляхах революційного театру», К., «Мистецтво», 1972, стор. 120-134; 135-139; 147-161.

—, *На шляхах революційного театру.* — К., «Мистецтво», 1972, 353 стор.; стор. 3, 11-14, 19, 22, 34, 37, 38, 47-52, 58-70, 74-76, 81, 83-92, 94, 103, 104, 117, 120-123, 126, 128, 131, 132, 135-138, 140, 147-161.

Скалій Раїса, *«Березілю» — 50.* — «Український календар», Вар., 1972, стор. 152-157.

1973

Марченко П., *Пам'яті Наталії Пилипенко.* — «Свобода», Джерзі Ситі, 1973, 11 грудня.

1974

Гірняк Йосип, *До недобитків «Березоля».* — «Сучасність», ч. 2, Мю., 1974, лютий, стор. 7.

Ґ. С. [Степан Ґела], *Лесь Курбас народився в Перемишлі.* — «Новий шлях», Він., 1974, 28 вересня.

Сердюк О. І., *Чудо театру.* — «Український театр», ч. 5, К., 1974, травень.

Скалій Раїса, *Де й коли народився Лесь Курбас?* — «Вітчизна», ч. 6, К., 1974, стор. 215-217.

1975

Блавацький Володимир, *Театр на Великій Україні.* — У кн.: Володимир Блавацький «Наш театр». Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915-1975, т. І. — Н.Й.-П.-Сід.-Т., 1975, стор. 147-161.

Василєв Борис, *Ідея театральности і її відбиток у «Молодому театрі».* — У кн.: «Наш театр». Книга діячів українського театрального мистецтва 1915-1975. Т. І, Н.Й.-Пар.-Сід.-Т., 1975, стор. 163-171.

«Театр-студія Йосипа Гірняка, Олімпії Добровольської». Упор. Богдан Бойчук. — Н.Й., УВАН у США, Нью-Йоркська Група, 1975, стор. 8, 15-17, 19, 22, 24, 25, 28, 29, 37, 42, 48, 49, 52, 53,

56, 77, 114, 155, 156, 167, 171, 177, 205, 206, 232, 267, 268, 294, 330, 331.

Чорній Степан, *Лесь Курбас — артист, філософ.* — «Сучасність», ч. 12, Мю., 1975, грудень, стор. 13-34.

1976

Скалій Раїса, *Загадка Леся Курбаса.* — «Наша культура», ч. 2, Вар., 1976, стор. 6-7.

1977

«*Ваплітянський збірник*». Ред. Юрій Луцький. — Т., Канадський Інститут Українських Студій — В-во «Мозаїка», 1977, стор. 18, 41, 49, 50, 93, 96, 114, 127, 129, 202, 210.

Демків Б., *Пам'ять отчого краю.* — «Україна», ч. 41, К., 1977.

Скалій Раїса, *Лесь Курбас.* — «Український календар», Вар., 1977, стор. 137-141.

Смолич Юрій, *«Золоте черево» в «Березолі»; «Жакерія» в «Березолі»; «Пролог» у «Березолі».* — У кн.: Юрій Смолич «Про театр». Збірник статтей, рецензій, нарисів. К., 1977, стор. 77-81; 81-83; 108-113. (Передрук статтей з ж. «Нове мистецтво», ч. 24, К., 1926; ч. 25, 1926; ч. 4, 1927).

Хвильовий Микола, *«Золоте черево», як вихід із репертуарного тупика.* — У зб.: «Ваплітянський збірник». Ред. Ю. Луцький, Т., 1977, стор. 49-56. (Передрук).

1978

Лесь Курбас (1887-1942). — У кн.: «Хрестоматія з української літератури XX сторіччя». Упорядкували Є. В. Федоренко та П. Маляр. Н.Й., Шкільна Рада УККА, 1978, стор. 203.

Смолич Юрій, *Курбас.* — У кн.: Юрій Смолич «Мої сучасники». Літературно-портретні нариси. К., «Радянський письменник», 1978, стор. 171-190.

Хрестоматія з української літератури XX сторіччя. Упорядкували Є. В. Федоренко та П. Маляр. — Н.Й., Шкільна Рада УККА, 1978, стор. 94, 189, 190, 203, 218.

Шерех Юрій, *Друге народження «Народнього Малахія».* — У кн.: Юрій Шерех «Друга черга», Б.м., «Сучасність», 1978, стор. 102-114.

1979

Галаєв Р., *Спогади про Леся Курбаса.* — «Сучасність», ч. 11, Мю., 1979, листопад, стор. 60-66.

Гірняк Йосип, *З хроніки останніх днів «Березоля».* — «Сучасність», ч. 11, Мю., 1979, листопад, стор. 52-59.

Горбенко А. Г., *«Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка».* — К., «Мистецтво», 1979, стор. 7-74, 76-78, 81, 189-191.

Ґоцький В., *Як помер Лесь Курбас.* — «Шлях перемоги», Мю., 1979, 16 грудня.

Єрмакова Н. П., *Акторська майстерність Любові Гаккебуш.* — К., «Наукова думка», 1979, стор. 4, 5, 22-39, 41, 42, 49, 50, 66-68, 100, 101.

Кравченюк Осип, *Експресіонізм і український революційний театр.* — «Свобода», ч. 34, Дж. С., 1979, 14 лютого.

Попова Л. Г., *«Олександр Сердюк».* — К., «Мистецтво», 1979, стор. 20, 21, 25, 26, 35, 36, 38-40, 44-48, 50-53, 57, 61, 66.

Ревуцький Валеріян, *Нове затушковування «Березоля».* Рецензія на кн. Л. Г. Попової «Олександр Сердюк», К., 1979. — «Сучасність», ч. 11, Мю., 1979, листопад, стор. 122-125.

Світличний Іван, *Курбас.* [Поема]. — «Сучасність», ч. 11, Мю., 1979, листопад, стор. 67-75.

Справа Леся Курбаса й театру «Березіль» на колеґії Народного Комісаріяту Освіти УРСР. Стенограма засідання 3 жовтня 1933. — «Сучасність», ч. 11, Мю., 1979, листопад, стор. 3-51.

«Українська радянська література». За ред. П. П. Кононенка та В. В. Фащенка. — К., «Вища школа», 1979, стор. 62, 173, 195.

Ш. Ю., *Зустріч з «Березолем»: Едінбурґ, 1979.* — «Сучасність», ч. 11, Мю., 1979, листопад, стор. 76-82.

1980

Кравчук П. І., *В. С. Василько — режисер.* — К., «Наукова думка», 1980, стор. 3, 24-29, 35-42, 44, 46-49, 51, 56, 58-62, 65, 69, 88, 91, 101, 102, 146, 150, 223, 225, 226, 230, 234.

1981

Верико́вська І. М., *Становлення української радянської сценографії.* — К., «Наукова думка», 1981, стор. 38-42, 44-46, 48-50, 52, 73, 88-91, 94-97, 99, 101, 102, 137, 138, 140, 141, 143-147, 149, 151, 157, 158, 161, 164, 167, 190, 191.

Капітайкін Едуард, *Лесь Курбас і Соломон Міхоелс.* — «Сучасність», ч. 3-4, 1981, березень-квітень, стор. 79-87.

Лабінський М. Г., *Курбас Лесь.* — У кн.: «Українська радянська енциклопедія». Том 6. Видання друге. Гол. ред. Микола Бажан. — К., Головна редакція УРЕ, 1981, стор. 22.

Недзвідський А. В., *Василь Василько.* Нарис про життя і творчість. — К., «Мистецтво», 1981, стор. 3, 17, 18-22, 24, 27-34, 58, 66, 79, 100, 101, 103, 105, 113.

Пільгук Іван, *Золотий гомін.* — «Дніпро», ч. 11, К., 1981, листопад, стор. 61-76.

Терещенко Марко, *Театральні горизонти.* — К., «Мистецтво», 1981, стор. 46, 47, 61, 68, 69.

1982

Бажан Микола, *У світлі Курбаса.* — «Вітчизна», ч. 10, К., 1982, жовтень, стор. 118-150.

Волицька І., *Юність Леся Курбаса.* — «Український театр», ч. 3, К., 1982.

Гірняк Йосип, *Київ — «Ревізор» — Лесь Курбас; Друга зустріч з Лесем Курбасом; Курбас на тлі його доби; Повернення Леся Курбаса з кіноекспедиції.* — У кн.: Йосип Гірняк «Спомини», Н.Й., 1982, стор. 93-99; 120-122; 198-210; 217-219.

—, *Спомини.* Упорядкував Богдан Бойчук. — Н.Й., «Сучасність», 1982, 485, стор.; стор. 7, 9, 11, 13, 18, 34, 35, 40, 54-57, 60, 64, 66, 71-73, 75, 76, 79, 80, 83, 87-100, 112, 116, 119-123, 128, 130-132, 138, 140, 141, 146-154, 156-158, 160-173, 175-178, 180-182, 185-187, 189, 191, 193-195, 197-207, 209, 210, 214-228, 233, 236, 238, 240-244, 247, 249, 250, 254-256, 258-260, 264, 269, 272, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 283-293, 295, 297, 299, 300, 303-305, 308, 311-314, 316-324, 326-334, 336, 337, 340-342, 344-350, 352-355, 357-364, 366, 368-370, 374, 375, 379, 380, 383, 391, 399, 401, 430, 432, 441, 448, 449, 458, 473.

Дейч Олександр, *Людина, яка була театром.* — «Жовтень», ч. 6, Л., 1982, червень, стор. 93-101.

«*Молодий театр*». — У кн.: «Українська радянська енциклопедія». Том 7. Видання друге. Гол. ред. Микола Бажан. — К., Головна редколегія УРЕ, 1982, стор. 89-90.

1983

Зозуля Ол., *Останнє побачення.* — «Свобода», Дж. С., 1983, 21 грудня.

Костюк Григорій, *На магістралях доби.* Статті на суспільно-політичні теми. — Т.-Б., «Смолоскип», 1983, стор. 151, 255, 260, 275.

—, *У світлі ідей і образів.* Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. 1930-1980. — Б.м., «Сучасність», 1983, стор. 7, 22, 23, 53, 121, 129, 130, 132, 135, 140, 378, 387, 525.

Маркаде Валентина, *Театр Леся Курбаса.* — «Сучасність», ч. 1-2, Мю., 1983, січень-лютий, стор. 121-130.

Хвильовий Микола, *Твори.* В п'ятьох томах. Том IV. Ред. Григорій Костюк. — Н.Й.-Б.-Т., «Смолоскип», 1983, стор. 24, 324, 343, 403, 414, 577, 630, 631.

1984

«*Вадим Меллер*». *1884-1962.* Театрально-декораційне мистецтво. Живопис. Графіка. Каталог виставки творів. — К., Б.в., 1984, стор. 4, 5, 6, 9, 12-15, 48-51, 53.

1985

Голота В. В., *Одеська філія «Березоля».* — «Театральна культура», ч. 11, К., 1985, стор. 70-81.

Зозуля Ол., *На пагорбку стоїть хата.* — «Свобода», Дж. С., 1985, 6 вересня.

Климчук Олександр, *День — пошта, день — музей, або Досвід по-скалатськи.* — «Україна», ч. 31, К., 1985, серпень, стор. 8-9.

Лесь Курбас на Соловках. — «Українське слово», Пар., 1985, 24 лютого.

Ревуцький В., *Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська.* — Н.Й., ОУП «Слово», 1985, стор. 5, 7, 10, 11, 13-16, 20-25, 28, 30, 32-64, 66, 79-81, 89-92, 96, 106-108, 112, 114, 116, 119, 125, 127-136, 138-144, 145, 146, 148-168, 171, 172, 178, 180, 184.

Русанов Василь, *Мар'ян Крушельницький.* Біографічна повість. — К., «Молодь», 1985, стор. 20, 21, 40, 42, 43, 46-53, 55, 57, 58, 60-64, 66, 67, 69, 71, 73-75, 77-88, 91, 105, 117, 155.

Чечель Н. П., *«Едіп-цар» Софокла у «Молодому театрі».* — «Театральна культура», ч. 11, К., 1985, стор. 57-70.

1986

Бічуя Ніна, *Десять слів поета. Спроба перетворення 1: Микола Куліш; Спроба перетворення 2: Лесь Курбас.* Повість-есе. — «Жовтень», ч. 6, Л., 1986, червень, стор. 13-33; 33-55.

Левчук Богдан, *Лесь Курбас на Соловках.* — «Народна воля», Скрентон, Па., 1986, 18 грудня.

Танюк Лесь, *Театр ітиме далі.* — «Україна», ч. 45, К., 1986, стор. 6-7.

Хвильовий Микола, *Твори.* В п'ятьох томах. Том V. Ред. Григорій Костюк. — Н.Й.-Б.-Т., «Смолоскип», 1986, стор. 55, 62, 63, 180, 185, 201, 202, 242, 467, 468, 624, 626-628.

Череватенко Леонід, *Театр ітиме далі.* Інтерв'ю з Лесем Танюком. — «Україна», ч. 45, К., 1986, листопад, стор. 6-7.

1987

Анджапарідзе Веріко, *До 100-річчя з дня народження Леся Курбаса.* — «Український театр», ч. 4, К., 1987, липень-серпень, стор. 26.

«Березіль» — символ весни. — «Радянська Україна», К., 1987, 19 лютого.

Бобошко Ю. М., *«Режисер Лесь Курбас».* — К., «Мистецтво», 1987, 197 стор. *Зміст:* Відхиляючи завісу; Потаємні мрії дитинства; Студентські роки; Актор, син актора; Прем'єр трупи Садовського; На чолі студії; Студія стає театром; Сезон вибухів і відкриттів; У музичній драмі; Легендарна вистава; У мандрах і шуканнях; Барикади революційного театру; Наступ розгортається; Клубок суперечностей; Проба сил у кінематографі; Не вигадувати, а записувати; Фальстарт і справжній старт у столиці; Очікувані відкриття і несподівані катастрофи; Перетворення перетворюється на реалістичний образ; Знеславлена перемога; На вістрі боротьби; Будівничий мостів дружби; Театр активного вторгнення в життя; Курбас повертається. Примітки.

Буревій-Сапаровська Клавдія, *Українська театральна студія ім.*

Курбаса в Москві. — «Сучасність», ч. 7-8, Б.м., 1987, стор. 66-80.

Василько Василь, *Чого мене навчив Лесь Курбас.* — «Дніпро», ч. 10, К., 1987, жовтень, стор. 47-49.

Відзначать 100-річчя з дня народження Л. Курбаса. — «Свобода», Дж. С., 1987, 25 лютого.

Вірний Микола, *Лесь Курбас почасти реабілітований.* До 100-річчя з дня народження. — «Віднова», 6-7, Ф., 1987, стор. 132-139.

Волицька Ірина, *Дім на горі. День у музеї Леся Курбаса.* — «Український театр», ч. 4, К., 1987, липень-серпень, стор. 27-29.

Герета І., *У Старому Скалаті — новий музей.* — «Вісті з України», ч. 8, К., 1987, лютий.

Гірняк Йосип, *У 100-річчя з дня народження Леся Курбаса.* Слово до сучасників і до тих, що прийдуть по нас. — «Смолоскип», ч. 33, Ваш., 1987, весна, стор. 1, 4; «Молода Україна», ч. 368, Т., 1987, липень-серпень, стор. 1-2; «Українські вісті», Едм., 1987, 3 червня; «Українське слово», Пар., 1987, 6 червня.

——, *Невиголошене слово в Харкові.* — «Українські вісті», ч. 20, Д., 1987, 17 травня.

Гордість вітчизняного театру. — «Культура і життя», ч. 9, К., 1987, 1 березня.

Давидов В., *Реформатор.* 100 років з дня народження Леся Курбаса. — «Культура і життя», ч. 10, К., 1987, 8 березня.

До 100-річчя з дня народження Леся Курбаса. Засідання Оргкомітету. — «Культура і життя», ч. 5, К., 1987, 1 лютого.

Драч Іван, *Шана геніальному митцеві.* — «Літературна Україна», ч. 8, К., 1987, 19 лютого; передр. із скорочення в газ. «Гомін України», Т., 1987, 19 квітня.

Жмурій Микола, *Шана.* До 100-річчя від дня народження Леся Курбаса. — «Український театр», ч. 3, К., 1987, травень-червень, стор. 28-29.

Жукова А., *Три фільми майстра.* До 100-річчя з дня народження Леся Курбаса. — «Культура і життя», ч. 8, К., 1987, 22 лютого.

«*... Задивувати світ*». Листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича (осінь 1911, 9 квітня 1912, 12 квітня 1912). — «Соціалістична культура», ч. 2, К., 1987, стор. 28-31. Вступна стаття Миколи Шудрі, Миколи Лабінського.

Запорожець Олександр, *Уроки.* Спогади про Леся Курбаса. — «Київ», ч. 2, К., 1987, лютий, стор. 141-146.

Зінкевич Осип, *ЮНЕСКО і Лесь Курбас.* — «Смолоскип», ч. 33, Ваш., 1987, весна, стор. 1, 2; «Українське слово», Пар., 1987, 6 вересня.

«*Історія Києва*». Том третій. Київ соціалістичний. Книга перша. — К., 1987, стор. 165.

К. О., *У Нью-Йорку відзначено Леся Курбаса.* — «Свобода», Дж. С., 1987, 27 жовтня.

Коломієць Ростислав, *Народжений революцією.* — «Вісті з України», ч. 45, К., 1987, листопад.

Лабінський Микола, *У силовому полі майстра.* До 100-річчя від дня народження Леся Курбаса. — «Вітчизна», ч. 2, К., 1987, лютий, стор. 194-199.

Лавренюк В., *Данина пам'яті.* — «Культура і життя», ч. 9, К., 1987, 1 березня; «Наше слово», ч. 17, Вар., 1987, 26 квітня.

Медведик Петро, *Курбасові весняні вечори.* До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса. — «Жовтень», ч. 4, Л., 1987, квітень, стор. 80-89; ч. 5, 1987, травень, стор. 81-95.

Муратов Ігор, *Пам'яті Курбаса.* (Вірш). — «Літературна Україна», ч. 9, К., 1987, 26 лютого.

Олейко Богдана, *Народ вшановує.* — «Жовтень», ч. 5, Л., 1987, травень, стор. 95.

Остап'юк Богдан, *Лесь Курбас.* До 100-річчя народження. — «Свобода», Дж. С., 1987, 23 липня; 24 липня.

Павленко Г., *В ансамблі соратників.* Три мізансцени. — «Культура і життя», ч. 8, К., 1987, 22 лютого.

Піднятись на нове діло. Листи Л. Курбаса до К. Лучицької. Підготував М. Лабінський. — «Культура і життя», ч. 8, К., 1987, 22 лютого.

Поюровський Б., *Уроки майстра.* Урочистий вечір присвячений 100-річчю від дня народження Леся Курбаса. — «Вісті з України», ч. 46, К., 1987, вересень.

Пролеткор [Матвій Шатульський], *Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні.* — «Всесвіт», ч. 6, К., 1987, червень, стор. 151-155. (Передрук з газ. «Голос праці», Він., 1923, грудень).

Ревуцький Валеріян, *Лесь Курбас.* — «Література, мистецтво» ч. 6 (додаток до «Гомону України»), Т., 1987, червень, стор. 1.

—, *Лесь Курбас.* — «Український голос», Він., 1987, 31 серпня.

—, *Національна проблема у виставах «Березоля». Харківський період.* — «Сучасність», ч. 10, Мю., 1987, жовтень, стор. 43-49.

—, *Український театр сьогодні.* — «Молода Україна», Т., 1987, грудень, стор. 2-4.

Романюк П., *У вінок ювілярові.* — «Культура і життя», ч. 9, К., 1987, 1 березня.

Сердюк О., *Право на ім'я.* — «Культура і життя», ч. 9, К., 1987, 1 березня.

Скалій Раїса, *Шляхи і робота.* — «Культура і життя», ч. 3, К., 1987, 18 січня; ч. 4, 25 січня.

—, *Енергія таланту.* — «Соціалістична культура», ч. 2, К., 1987, стор. 28-31.

—, *Першопроходець.* — «Літературна Україна», ч. 9, К., 1987, 26 листопада.

Смолич Юрій, *Щоб, відштовхнувшися, простувати далі.* — «Вітчизна», ч. 1, К., 1987, січень, стор. 190-197.

Талант — революції. До 100-річчя з дня народження Леся Курбаса. — «Культура і життя», ч. 9, К., 1987, 1 березня.

Танюк Лесь, *Під знаком Леся Курбаса.* — «Україна», ч. 9, К., 1987, березень, стор. 9-11.

—, *Лесь Курбас і світова культура.* — «Всесвіт», ч. 6, К., 1987, червень, стор. 149-150.

У долі театру [слово С. Данченка, І. Драча і Л. Танюка]. — «Культура і життя», ч. 8, К., 1987, 22 лютого.

Федорцева С., *Горіння.* — «Культура і життя», ч. 8, К., 1987, 22 лютого.

Фещенко О., *Він творив театр революції!* — «Прапор комунізму», ч. 47, К., 1987, 25 лютого.

Черкашин Р., *Чистота духовного польоту.* До 100-річчя з дня народження Леся Курбаса. Зі спогадів. — «Культура і життя», ч. 7, К., 1987, 15 лютого.

Чечель Н. П., *«Жакерія» Проспера Меріме в театрі «Березіль».* — «Театральна культура», ч. 13, К., 1987, стор. 47-64.

Шудря Н., *Майстер нової епохи.* Минуло 100 років від дня народження Леся Курбаса. — «Молода гвардія», ч. 40, К., 1987, 27 лютого.

Шудря Микола, Лабінський Микола, *Каменяреве благословення.* — «Україна», ч. 9, К., 1987, березень, стор. 11.

1988

Видатному майстрові сцени. — «Жовтень», ч. 1, Л., 1988, січень, стор. 132.

Данченко Сергій, *Театральна Америка.* Кілька вечорів. — «Український театр», ч. 4, К., 1988, липень-серпень, стор. 5-7.

Забашта Любов, *Трагедія Курбаса.* (Вірш). — «Вітчизна», ч. 9, К., 1988, вересень, стор. 30-31.

«Історія української літератури». У двох томах. Том другий. — К., «Наукова думка», 1988, стор. 94, 95, 98, 102, 443, 453, 471, 475, 476, 478, 480.

Кавалерідзе Іван, *Тіні.* — «Україна», ч. 40, К., 1988, жовтень, стор. 15.

Кузякіна Наталя, *За соловецькою межею. Лесь Курбас.* — «Київ», ч. 7, 1988, липень, стор. 130-134.

Куліш Антоніна, *Соната без патетики.* — «Україна», ч. 41, К., 1988, жовтень, стор. 14-15; ч. 42, стор. 13-15; ч. 43, стор. 17-18. (Передрук).

Михайловський М., *Чи справді реабілітовано Олеся Курбаса?* — «Шлях перемоги», ч. 4, Мю., 1988, 24 січня.

Совєтов Ігор, *«Моя сторінка закінчена. Я сходжу зі сцени...» — промовляв до тих, хто вершив суд над ним, Лесь Курбас 5 жовтня 1933 року. Він сходив зі сцени, щоб повернутися через роки.* — «Україна», ч. 23, 1988, червень, стор. 18-19; ч. 24, червень, стор. 18-19.

Чернілевський Станіслав, *На вечір Курбаса в Молодіжному театрі.* (Вірш). — «Україна», ч. 32, К., 1988, серпень, стор. 8-9.

1989

Богун Ірина, «*Реформатор» або народний комісар Малахій Перший.* — «Наше слово», ч. 13, Вар., 1989, 26 березня.

б. ІНШИМИ МОВАМИ

АНГЛІЙСЬКОЮ

1954

Hirniak, Yosyp, *Birth and death of the modern Ukrainian theater.* — In: Martha Bradshaw, ed., "Soviet Theaters, 1917-1941." New York, Research Program on the U.S.S.R, 1954, pp. 250-338.

1956

Revutsky, Valerian, *The Prophetic Madman.* The People's Malakhiy — a play by Mykola Kulish. — "Canadian Slavonic Papers," Vol. I, Toronto, 1956, pp. 45-58.

1960

Kostiuk, Hryhory, *Stalinist Rule in the Ukraine.* A Study of the Decade of Mass Terror (1929-39). — New York, Frederick A. Praeger Publishers, 1960, pg. 40, 41, 57, 58, 144.

1970

Revutsky, Valerian, *Mykola Kulish in the Modern Ukrainian Theatre.* — "The Slavonic and East European Review," London, 1970, pp. 355-364.

1971

"Ukraine." A Concise Encyclopaedia. Vol. II. Volodymyr Kubijovyč, ed. — T., Shevchenko Scientific Society, University of Toronto Press, 1971, pp. 608, 610, 617, 636, 640, 641, 642-645, 649, 651, 657, 659.

1972

Pikulyk-Bahrii, R., *The Expressionist experiment in "Berezil": Kurbas, Kulish.* — "Canadian Slavonic Papers," vol. XIV, 2, 1972, pp. 324-344.

1976

Revutsky, Valerian, *Two satires by Mykola Kulish.* — "The Jubilee Collection of UVAN," Winnipeg, 1976, pp. 233-248.

1980

The "Berezil" Theatrical Association and it's revolutionary make-up. — In: "'Berezil' and its era. Boychukism. Futurism. Constructi-

vism. Expressionism," N.Y., Koko's Group, Berezil Theater Exhibit, 1980, pp. 2-10.

1981

Mudrak, Myroslava, *Vadym Meller, Les Kurbas and the Ukrainian theatrical Avant-Garde: Hello from Wave 477.* — "Russian History," No. 8, Pts., 1-2, 1981, pp. 199-218.

1983

Kurbas, A. S. — In: "The Oxford Companion to the Theatre," Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 467.

Platform of the Berezil Artistic Association (1925). Tr. by Virlana Tkacz from "Globus," No. 5, Kharkiv, 1925, p. 120. — In: Virlana Tkacz, "Les Kurbas and the creation of Ukrainian Avant-Garde Theatre: The early years." New York, 1983, pp. 165-166. (Manuscript).

Tkacz, Virlana, *"Les Kurbas and the creation of a Ukrainian Avant-Garde Theatre: The early years."* (Submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Master of Fine Arts in the School of the Arts). — N.Y., Columbia University, 1983, 197 pg.

1984

Ciszkewycz, Ihor, *"Berezil" — A discovered theatrical form.* — "Cross Currents. A yearbook of Central European Culture," No. 3. 1984, pp. 375-383.

1987

About the outstanding stage director from "A" to "Z." — "News from Ukraine," No. 8, K., February, 1987.

Dibrova, Olha, *To those who "doubt"...* — "News from Ukraine," No. 45, K., 1987.

Duty. [Interview with Les Taniuk]. — "News from Ukraine," No. 37, K., 1987.

Fedynsky, Andrew, *Les Kurbas — Ukraine's Theatrical Genius.* — "Smoloskyp," No. 33, Washington, Spring, 1987, pp. I, 13, 14, 15.

Generator of revolutionary ideas. — "News from Ukraine," No. 8, K., February, 1987.

Gereta, Ihor, *About the outstanding stage director from "A" to "Z."* — "News from Ukraine," No. 8, K., February, 1987.

Halayev, R., *Recollections about Les Kurbas.* Years in Soviet labor camp. (Translated by Inna Eva Mostovych). — "Smoloskyp," No. 33, Washington, Spring, 1987, pp. 18, 20.

Hirniak, Yosyp, *On the Centennial of the Birth of Les Kurbas.* Ukrainian theater director, victim of Stalinist purges, commemorated in the U.S.S.R. — "Smoloskyp," No. 33, Washington, Spring, 1987, pp. I, 15, 16, 17.

Les Kurbas. — "Smoloskyp," No. 33, Washington, Spring, 1987, p. 13; "Promin," Winnipeg, August, 1987, pg. 19.

Malakhov, Vitaly, *Generator of revolutionary ideas.* — "News from Ukraine," No. 8, K., February, 1987.
Shevyakova, Kiyana, *Man is the ideal of our time.* — "News from Ukraine," No. 8, K., February, 1987.
Svitlychny, Ivan, *Kurbas.* (A poem). Lacrimosa; Melpomene's Hetman; Postfinale. Tr. by Inna Eva Mostovych. — "Smoloskyp," No. 33, Washington, Spring, 1987, pp. 19, 20.
Tkacz, Virlana, *The Birth of a Director: The Early Development of Les Kurbas and His First Season with the Young Theatre.* — "Journal of Ukrainian Studies," No. 22, Edmonton, 1987, pg. 22-54.
Tradition of Les Kurbas must be revived. — "News from Ukraine," No. 51, K., December, 1987.
Zinkewych, Osyp, *UNESCO and Les Kurbas.* — "Smoloskyp," No. 33, Washington, Spring, 1987, p. 17.

1988

Haievsky, V., *Kurbas, Les (Oleksander).* — In: "Encyclopedia of Ukraine." Vol. II. Volodymyr Kubijovyč, ed., T.-Buffalo-Lon., University of Toronto Press, 1988, pg. 716-717.
The "Trial of Les' Kurbas." Ihor Sovietov, "Pamiat' Sovisty" (The Memory of Conscience). — "Soviet Ukrainian Affairs," No. 3, London, Autumn, 1988, pg. 15-19; No. 4, Winter, 1988, pg. 29-32.
Tkacz, Virlana, *Les Kurbas and the Actors of the Berezil Artistic Association in Kiev.* — "Theatre History Studies," Vol. VIII, 1988, pg. 137-156.

ГРУЗИНСЬКОЮ

Жгенті Б., *Гастролі «Березоля».* — «Комуніст», ч. 157, Тбілісі, 1931, 9 липня.

НІМЕЦЬКОЮ

Rulin, P., *Das ukrainische Theater in den Revolutionsjahren.* — "Slavische Rundschau," No. I, Berlin-Leipzig-Prag, 1929, pp. 709-712.

РОСІЙСЬКОЮ

1918

К-ин Єв., «*Едип*». — «Голос Киева», К., 1918, 19 листопада.
Максимов В., *Киевскому молодому украинскому театру.* — «Театральный день», ч. 98-99, Од., 1918, стор. 4.
Овчаренко В., *Молодой Киевский украинский театр.* — «Южный огонек», ч. 16, Од., 1918, стор. 15.

1920

В театрах. — «Коммунист», К., 1920, 13 березня.

С. Я. [Яків Савченко], *Инсценизация произведений Шевченко.* — «Борьба», К., 1920, 14 березня.

Шевченковые торжества. — «Борьба», К., 1920, 13 березня.

1921

Токарь Х., *«Березиль» — студия Леся Курбаса.* — «Пролетарская правда», Х., 1921, 21 грудня.

Хроника. К шевченковским торжествам. — «Киевский пролетарий», К., 1921, 11 березня.

1922

Инсценировка «Жовтень» в мастерской «Березиль». — «Пролетарская правда», Х., 1922, 12 листопада.

Торжество принятия 45 Волынской дивизией шефства над студией «Березіль». — «Пролетарская правда», No. 293, Х., 1922, 21 грудня.

1923

«Джимми Хиггинс». — «Интернациональный театр». Бюлетень интернациональной олимпиади самодеятельных революционных театров, No. 4, 1923, стор. 46.

Клягин К., *«Березиль» в рабочем клубе.* — «Пролетарий», Х., 1923, 6 липня.

Туркельтауб И., *Гастроли студии Леся Курбаса.* — «Пролетарий», Х., 1923, 21 червня.

Уразов И., *Гастроли мастерской «Березіль».* «Газ» Георга Кайзера. — «Коммунист», No. 135, Х., 1923, 19 червня.

—, *Гастроли мастерской «Березіль».* «Жовтень» и «Рур». — «Коммунист», No. 137, Х., 1923, 21 червня.

Ф[илипович] П., *Постановка «Газа» и украинский театр.* — «Пролетарская правда», No. 96, Х., 1923, 1 травня.

1924

Бойм. Ем., *Курбас — Мейерхольд.* — «Театральная газета», Х., No. 18, 1924, травень.

В художественном обьединении «Березиль». — «Пролетарская правда», К., 1924, 20 травня.

В художественном обьединении «Березиль». Постановка «Гайдамаков» Т. Шевченко. — «Пролетарская правда», К., 1924, 11 березня.

Спектакли художественного обьединения «Березиль». — «Пролетарская правда», К., 1924, 9 березня.

Т. р., *О медвежьих услугах.* — «Театральная газета», No. 21, Х., 1924.

Хроника. В театральном обьединении «Березиль». — «Пролетарская правда», К., 1924, 22 лютого.

1925

Береза-Кудрицкий П., *Актер «Березоля» как новый тип театрального работника.* — «Факел», No. 8, 1925, стор. 22.

«*Березіль*». — «Театральная неделя», No. 9, Од., 1925, 21 квітня.

«*Березіль» в шевченкивские дни.* — «Пролетарская правда», К., 1925, 11 березня.

Для массового рабочего зрителя. — «Киевский пролетарий», К., 1925, 18 жовтня.

Бис, *Открытие «Березіля».* «Комуна в степах». — «Киевский пролетарий», No. 103, К., 1925, 20 жовтня.

Два года работы режиссерского штаба «Березиль». — «Пролетарская правда», К., 1925, 4 березня.

1926

«*Березіль». К спектаклям в Одессе.* — «Театральная неделя», Од., 1926, 3 червня.

Иволгин В., «*Жакерия*». — «Вечернее радио», No. 22, К., 1926, 22 жовтня.

Мандельштам О., «*Березіль*». — «Киевский пролетарий», No. 102, К., 1926, 7 травня; «Красная газета» (веч. вып.), No. 140, Лен., 1926, 17 червня.

Первая премьера березильцев. — «Харьковский пролетарий», Х., 1926, 19 жовтня.

Прощальный вечер. — «Театр, музыка, кино», No. 25, 1926.

Розенцвейг Б., *Алло, Курбас!* — «Театр, музыка, кино», No. 4, 1926.

Театр на Украине. Бесседа с проф. И. Туркельтаубом. — «Театральная неделя», No. 7, Од., 1926, 20 квітня.

Токарь Х., *Детище украинской революции.* — «Театр, музыка, кино», No. 4, 1926.

1927

Романовский М., *Мельпомена социалистического штурма.* — «Красное слово», No. 7-8, Х., 1927.

Туркельтауб И., «*Березіль*». — У кн.: «Большая Советская Энциклопедия». Гол. ред. О. Ю. Шмидт, М., «Советская энциклопедия», 1927, стор. 603-604.

1928

И-ко А., *Народный ли Малахий?* — «Харьковский пролетарий», No. 98, Х., 1928, 27 квітня.

С. А., «*Жакерия*». — «Вечернее радио», Х., 1928, 11 жовтня.

Что нового в «Березиле»? — «Театр, клуб, кино», No. 45, 1928.

1929

Гец Семен, *Украинский театр «Березиль».* — «Жизнь искусства», No. 12, Лен., 1929, 15 вересня.

Глан, *«Мина Мазайло» у франковцев.* — «Вечернее радио», No. 127, 1929, 16 травня.
Из диспута о постановке и пьесе «Народный Малахий». — «Вечерний Киев», No. 124, К., 1929, 31 травня.
Коломийченко П., *«Народный Малахий».* (Гастроли театру «Березіль»). — «Известия», No. 2863, Од., 1929, 16 червня.
Крути И., *Украинский театр сегодня.* — «Известия», No. 249, М., 1929, 27 жовтня.
Куренко А., *Гастроли театра «Березіль».* «Мина Мазайло». — «Вечерний Киев», No. 100, К., 1929, 3 травня.
М[орской] Вл., *Хоть ты и в новой коже... «Народній Малахій» в «Березоле».* — «Пролетарий», No. 284, 1929, 10 липня.
Розенцвейг Б., *«Народній Малахій» в «Березоле».* — «Вечерний Киев», No. 123, К., 1929, 30 травня.
Романовский М., *«Алло, на волне 477».* Обозрение в «Березоле». — «Харьковский пролетарий», Х., 1929, 11 січня.
——, *Открытие зимнего сезона в «Березоле».* «Мина Мазайло». — «Харьковский пролетарий», No. 279, Х., 1929, 3 грудня.
——, *«Народный Малахий».* «Березіль». — «Харьковский пролетарий», No. 299, Х., 1929, 26 грудня.
Токарь Х., *Лобовой удар.* (Диспут о «Березиле»). — «Вечерний Киев», No. 125, К., 1929, 1 червня.
Шелюбский М., *Гастроли театра «Березіль».* — «Киевский пролетарий», No. 102, К., 1929, 8 травня.
——, *«Народный Малахий» в театре «Березіль».* — «Киевский пролетарий», No. 124, К., 1929, 2 червня.

1930

Морской В., *Юные седины.* «97» Кулиша в «Березоле». — «Пролетарий», No. 478, 1930, 1 грудня.
Шевченковские дни в «Березоле». — «Харьковский пролетарий», Х., 1930, 12 березня.
Шевченковые дни в «Березоле». — «Харьковский пролетарий», Х., 1930, 12 березня.

1931

Бухникашвили Г., *Декадник украинской культуры.* — «На рубеже Востока», No. 7-8, Тбилиси, 1931, стор. 24.
Манджанишвили Коте, *Привет побратимам.* — «Заря Востока», Тбилиси, 1931, 27 червня.

1933

Борщаговский А., *На ложном пути.* О театре «Березіль» и «Маклене Грасса» М. Кулиша. — «Театр и драматургия», No. 9, М., 1933, грудень, стор. 32-36.
Токар Х., *Десят лет «Березіля».* — «Театр и драматургия», No. 4, М., 1933, липень, стор. 59-61.

1934

Грудина Д., *Против Курбасовщини в театре.* — «Театр и драматургия», No. 6, М., 1934, червень, стор. 30-36.

1947

Борщаговский А., *25 лет Харьковского театра им. Шевченко.* — «Театр», No. 6, М., 1947, стор. 62-64.

1951

Млечин В., *Успехи и неудачи театра им. Шевченко.* — «Театр», No. 4, М., 1951, стор. 28-39.

1953

«*Театральний дневник*». — «Театр», No. 11, М., 1953, стор. 133-137.

1954

Боровой Л., *Талантливий театр.* — «Театр», No. 12, М., 1954, стор. 88-98.

1957

Марьяненко Иван, *Искусство — народу.* — «Красное знамя», Х., 1957, 18 грудня.

1962

Норд Б., *Гастроли украинского театра.* — «Вечерная Москва», М., 1962, 2 червня.

1964

Б. Р., *Курбас Олександр Степанович* (*12.IX.1887 — 15.X.1942*). — «Театральная энциклопедия». Гл. ред. П. А. Марков. Том III, М., «Советская энциклопедия», 1964, стор. 337-338.

«*История Киева*». Том второй. — К., АН УССР, 1964, стор. 122, 128-131, 361-363.

1965

Ужвий Н., *Письмо в редакцию.* [У справі «Маклени Ґраси» М. Куліша, у постановці Л. Курбаса]. — «Театр», No. 12, М., 1965, стор. 98.

1966

«*История советского драматического театра*». В шести томах. Том 1, 1917-1920. — М., «Наука», 1966, стор. 77, 79, 80, 225-228, 230, 231, 233, 234, 380, 388; Том 2, 1921-1925, стор. 172, 182-186, 188, 447, 448; Том 3, стор. 18, 22, 24, 184, 189, 191, 201-205, 207-211, 224, 571, 575-577, 579; Том 4, стор. 18, 20, 216, 218-221; Том 5, стор. 699.

1967

Р. Б., *Украинский драматический театр имени Т. Г. Шевченко.* — «Театральная энциклопедия». Гл. ред. П. А. Марков. Том V, М., «Советская энциклопедия», 1967, стор. 350-352.

1968

Корниенко Нелли, *Лесь Курбас.* — «Театр», No. 4, М., 1968, квітень.

—, *Лесь Курбас.* — У кн.: Наталя Пилипенко «Життя в театрі», Н.Й., 1968, стор. III-XXIII.

1969

Мандельштам Осип, *Березиль.* Из Киевских впечатлений [1926]. — У кн.: Осип Мандельштам «Собрание сочинений». В трех томах. Том третий. Мю., 1969, стор. 102-105.

1970

Корниенко Н., *Еще о Курбасе.* — «Театр», No. 12, М., 1970, грудень, стор. 84-87.

—, «*Режисерское искусство Леся Курбаса*». — М., 1970.

1971

«*История советского драматического театра*». В шести томах. Том 6, 1953-1967. — М., «Наука», 1971, стор. 36, 37, 208, 209, 640-643, 646, 647, 688-693.

1972

Сердюк Л., *Пятидесятое лето.* — «Театр», No. 12, М., 1972, стор. 44-46.

1973

Корниенко Н. Н., *Курбас Лесь.* — У кн. «Большая Советская Энциклопедия». Гл. ред. А. М. Прохоров. Том 14, М., «Советская энциклопедия», 1973, стор. 57.

1977

Станишевский Ю. А., *Украинский театр, академический им. Т. Г. Шевченко.* — У кн. «Большая Советская Энциклопедия». Гл. ред. А. М. Прохоров. Т. 26, М., «Советская энциклопедия», 1977, стор. 1769-1770.

1983

Бажан Микола, *Под знаком Леся Курбаса.* — «Вопросы литературы», No. 9, М., 1983, вересень.

Корниенко Н., *Лесь Курбас и художники.* — «Советские художники театра и кино», No. 5, М., 1983, стор. 332-354.

1984

Белецкая Л. К., *Украинский советский драматический театр.* — К., «Вища школа», 1984, стор. 6, 27-29, 33-36, 46, 51-61, 63, 71-73, 78, 80, 82, 83, 106, 166, 207.

1985

«*История театроведения народов СССР*». Очерки. 1917-1941. Ответственный редактор Г. А. Хайченко. — М., «Наука», 1985, стор. 3, 8, 11, 15, 54.

Галабутская Г. М., Питоева К. Н., *Государственный музей театрального музыкального и киноискусства УССР.* — К., «Мистецтво», 1985, стор. 64, 72, 73, 78, 80, 92, 125, 127.

1986

Запорожец А. В., *Мастер: Воспоминание о Лесе Курбасе.* — У кн.: А. В. Запорожец «Избранные психологические труды». В двух томах. Том I. М., «Педагогика», 1986, стор. 5, 7, 24-35, 285-287.

1987

Заболотная Валентина, *Его киевские адреса.* — «Вечерний Киев», No. 46, К., 1987, 25 лютого.

Корниенко Н., *Театр «преображения».* — «Театр», No. 9, М., 1987, стор. 60-70.

Кузякина Н., *Воспитать ученика.* — «Театр», No. 9, М., 1987, стор. 71-79.

«*Лесь Курбас*». Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. Редакційна колеґія: Н. Б. Кузякіна, І. Ф. Драч, Л. С. Танюк. Упорядники: М. Г. Лабінський, Л. С. Танюк. — М., «Искусство», 1987, 462 стор. *Зміст*: Н. Б. Кузякина — Лесь Курбас; *Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе*: П. Медведик — Семья Леся Курбаса; Т. Водяной — Из школьних лет; М. Рудницкий — В найме у Мельпомены; А. Сердюк — Лесь Курбас и традиции театра корифеев; И. Авдиева — Краткий миг праздника; Т. Цулукидзе — [Лесь Курбас]; Б. Тягно — Он человеком был во всем...; Е. Стрелкова — Жаткинский вьезд; Г. Игнатович — Pro futuro; Р. Черкашин — Лесь Курбас в Харькове; М. Верхацкий — Уроки режиссуры; А. Запорожец — Мастер; А. Дейч — Человек, который был Театром; Ю. Смолич — Лесь Курбас; М. Бажан — Под знаком Леся Курбаса; Н. Корниенко — Театральная эстетика Леся Курбаса; *Литературное наследие* [статті Леся Курбаса в перекладі Л. Танюка]: Молодой театр; От переводчика; Театральное письмо; Молодой театр — своим зрителям; Новая немецкая драма; «Потонувший колокол» — спектакль Украинской студии-театра в Госдраме; На грани; Независимая студия при молодом театре в Киеве; «Березиль»; Эстетство; Психологизм на сцене; «Березиль» и вопросы фак-

тури; Пути и задачи «Березиля»; Вступительная беседа о постановке пьесы Г. Бюхнера «Войцек»; Сегодня украинского театра и «Березиль». Краткая летопись жизни и творчества Л. Курбаса. Комментарии.

Луцик С., *Неизвестный портрет.* — «Театр», No. 9, М., 1987, стор. 79-80.

Театру отданная жизнь. — «Вечерний Киев», No. 48, К., 1987, 1 березня.

1989

Танюк Лесь, *С пулей в сердце...* — «Советская культура», М., 1989, 2 березня.

Новиков М., *Сон на Вянь-Губе.* — «Советская культура», М., 1989, 25 березня.

ДОДАТОК

(Подається за хронологічним порядком)

Туркельтауб І., «*Жакерія*» *в* «*Березолі*». — «Нове мистецтво», ч. 2, Х., 1925.

Урсал, *До постановки* «*Шпани*» *в* «*Березолі*». — «Нове мистецтво», ч. 5, Х., 1926, стор. 13.

Гудран Жорж, «*Пролог*» *в театрі* «*Березіль*». — «Нове мистецтво», ч. 4, Х., 1927, стор. 8-9.

Лопатинський Ф., «*Сава Чалий*». До постановки в Держтеатрі «Березіль». — «Нове мистецтво», ч. 5, Х., 1927, стор. 15.

Танюк Лесь, *Марьян Крушельницький.* — М., «Искусство», 1974, стор. 5, 6, 13, 14, 16, 29, 30, 41, 43, 52, 54-81, 83-87, 91, 94, 95, 99, 100, 109-114, 170, 171, 174, 198, 206, 210, 215.

Корнієнко Неллі, *Біля джерел сценографії.* 26 квітня 1984 року минуло 100 років від дня народження Вадима Георгійовича Меллера. — «Наука і культура», щорічник, випуск 19, К., 1985, стор. 491-501.

Грачова В. М., *До історії перших вистав Л. Курбаса в театрі* «*Березіль*». Драми Ернста Толлера на українській сцені. — «Радянське літературознавство», ч. 2, К., 1987, лютий, стор. 24-30.

Скалій Раїса, *Енергія таланту.* «... Задивувати світ». Листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича. — «Соціалістична культура», ч. 2, К., 1987, лютий, стор. 28-31.

На крутом переломе. Лесь Курбас, «Березиль» и вопросы фактуры. «Советская культура», М., 1987, 26 лютого.

Черкашин Роман, *Лесь Курбас.* До 100-річчя з дня народження. — «Прапор», ч. 3, Х., 1987, березень, стор. 178-181.

Танюк Оксана, «*Джіммі Гіґґінс*» *— роман Е. Сінклера та інсценізація Леся Курбаса.* — «Радянське літературознавство», ч. 8, К., 1987, серпень, стор 49-56.

Свербілова Т., *Лесь Курбас та сучасний театр.* — «Радянське літературознавство», ч. 5, К., 1987, травень, стор. 78.

Kornienko, Nelly Nicolaevna, *Les Kurbas, founder of Ukrainian Theatre.* — "The Courier," Paris, UNESCO, 1987, October, pg. 32-33. (Ця сама стаття була опублікована в ж. "The Courier" тридцятьтрьома мовами, в яких це видання публікується).

Цеханський В., *Разом із Курбасом.* Спогад. — У кн. «Український вісник», ч. 7, 8, 9-10, Б.-Т., «Смолоскип», 1988, стор. 199-204.

Корнієнко Неллі, *Із сценічної історії п'єси «Народній Малахій М. Куліша.* — «Прапор», ч. 1, X., 1988, січень, стор. 12-14.

Танюк Лесь, *Життейське море Гната Юри.* — «Соціалістична культура», ч. 1, К., 1988, січень, стор. 32-34.

———, *Читайте «Мину Мазайла», товариші!* Передмова до публікації п'єси М. Куліша. — «Вітчизна», ч. 1, К., 1989, січень.

ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ

ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ ЛАТИНКОЮ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

до Києва. Присвята актрисі трупи «Тернопільські театральні вечори» Стефанії Брояківській. Цитата з П. Альтенберґа: «Правдивий є «закон обоятности» душі». — Публікується вперше. Із збірки С. Брояківської (Балтимор, США).

79 Автограф Л. Курбаса з 29 березня 1916 р. перед виїздом до Києва. Присвята актрисі С. Брояківській. Цитата з М. Метерлінка: «Можна чогось дуже бажати і мати великий розум і ніколи не бути близьким до щастя. Але не можна мати чисту і добру душу і не знати чийогось нещастя». — Публікується вперше. Із збірки С. Брояківської (Балтимор, США).

80 Актори, робітники сцени і гості після першої вистави «Молодого театру» «Чорна пантера і Білий медвідь» В. Винниченка, 24 вересня 1917 р. у театрі Берґоньє у Києві. Посередині — Лесь Курбас і меценат театру Мілорадович (сидить другий справа). — Публікується вперше. З архіву Йосипа Гірняка, Український музей, Нью-Йорк.

Будинок Ф. Самійленка в Києві, де відбувалися проби «Молодого театру». — Фото: архів «Смолоскипа».

283 Мистецький керівник «Молодого театру» Л. Курбас у 1918 році. — Фото: із збірки Йосипа Гірняка, архів «Смолоскипа».

Сцена з постановки трагедії Софокла «Цар Едіп» у «Молодому театрі». У ролі Едіпа — Лесь Курбас (ліворуч), Терезія — Семен Семдор. 1918 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

284 Вистава «Горе брехунові» Ф. Ґрільпарцера в «Молодому театрі». — 1918 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

Колектив «Молодого театру» після постановки трагедії Софокла «Цар Едіп». Київ, 16 листопада 1918 р. У другому ряду третій зліва Анатоль Петрицький, п'ятий Лесь Курбас (цар Едіп). Публікується вперше. — Фото: із збірки Й. Гірняка, Український музей, Нью-Йорк.

285 Сцена з постановки Л. Курбаса «Гайдамаки» Т. Шевченка в Першому державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Київ, 1920 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

Афіші вистав Л. Курбаса «Макбет» у «Кийдрамте» і «Гайдамаки» в Першому державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Київ, 1920 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

286 Колектив «Молодого театру» в сезоні 1919-1920 р. Посередині з топірцем — Л. Курбас. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

Ескізи костюмів Леся Курбаса до клясичних п'єс. 1920 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

287 Лесь Курбас на початку 1920-их років. Публікується вперше.

— Фото: із збірки Й. Гірияка, Український музей, Нью-Йорк.

Валентина Чистякова, дружина Леся Курбаса. Публікується вперше. — Фото: із збірки Оксани Буревій, Український музей, Нью-Йорк.

Колектив «Кийдрамте» (Київський драматичний театр) під час ґастролів в Умані. 1921 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

288 Портрет Леся Курбаса роботи Михайла Жука. 1920 р. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

Ескіз Леся Курбаса до оформлення вистави «Сонце руїни» В. Пачовського. 1920 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

453 Лесь Курбас на початку 1920-их років. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Колектив новозаснованого Мистецького об'єднання «Березіль» після репетиції в театрі «Пель-Мель». Другий зліва стоїть Йосип Гірняк (в окулярах). Київ, 1922 р. Публікується вперше. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

454 Афіша до постановки Леся Курбаса «Гайдамаки» в Першому державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Київ, 1920 р. — Фото: із кн. Г. Довбишенка і М. Лабінського «Поема народного гніву».

Ескізи Вадима Меллера жіночого і чоловічого костюмів до постановки «Газ» Ґ. Кайзера в «Березолі». 1923 р. — Фото: із кн. «Вадим Меллер».

Ескізи костюмів до постановки «Газ» Ґ. Кайзера (зліва): В. Меллера — костюм вояка, М. Семашкевич — Франція (Л. Гаккебуш), М. Ашкіназі — Джіммі (Й. Гірняк), дочки мільярдера (В. Чистякова). 1923 р. — Фото: з ж. «Барикади театру»

455 Йосип Гірняк, один з найкращих акторів «Березоля». 1923 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Сцена з вистави «Джіммі Гіґґінс». 3-тя дія: у центрі М. Крушельницький (у ролі Короля) і Й. Гірняк (у ролі Джіммі). — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

456 «Джіммі Гіґґінс» — інсценізація Леся Курбаса за Е. Сінклером. Харків, 1924. — Фотокопія: із збірки Р. Пікулик-Багрій, архів «Смолоскипа».

Афіша до постановки «Джіммі Гіґґінс» і «Машиноборців». Київ, лютий 1924 р.

Сцена з постановки «Джіммі Гіґґінс» у «Березолі». Режисер

— Лесь Курбас, художник Вадим Меллер. 20 листопада 1923 р. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

457 «Лесь Курбас» — поштівка видана 1923 р. у Львові. Український театр, серія 1. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Акторки «Березоля» під час відвідин Одеси. Зліва: Ірина Стешенко, Олена Кривинська, Наталія Пилипенко, Ганна Бабіївна і Олімпія Добровольська. 1924 р. — Фото: із збірки Діми.

458 Сцени з постановки «Газ» Ґ. Кайзера в «Березолі». Згори вниз: мітинґ, підневільна праця робітників, катастрофа після вибуху газу. Режисер — Лесь Курбас, художник — Вадим Меллер, прем'єра — 22 квітня 1923 р. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

459 Сцени з постановки «Гайдамаки» за Т. Шевченком. Режисер — Лесь Курбас, художник — Анатоль Петрицький. 1924 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас» (рос.).

460 Актори «Березоля» біля Полтавського краєзнавчого музею. 1924 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Журнал «Березоля» за загальною редакцією Леся Курбаса — «Барикади театру», ч. 2-3, 1923 р. — Фотокопія: із збірки бібліотеки Гарвардського університету, архів «Смолоскипа».

461 Лесь Курбас в Одесі. 1924 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Режисерська ляборaторія «Березоля». Сидять (зліва): Я. Бортник, В. Василько, Б. Тягно, З. Пігулович, Лесь Курбас, Ф. Лопатинський, Ю. Ліщанський. Стоять (зліва): П. Береза-Кудрицький, І. Крига, А. Прій. 1925 р. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

462 Валерій Інкіжинов, режисер-гість «Березоля». Дарче фото Наталії Пилипенко під час зустрічі в Парижі. 1956 р. — Фото: із збірки Діми.

Колектив «Березоля» під час своїх ґастролів у Полтаві. Біля будинку театру. 1924 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

463 Лесь Курбас. 1926 р. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

Лесь Курбас і його дружина Валентина Чистякова (в центрі) з групою акторів «Березоля». — Фото: з ж. «Жовтень».

464 Група акторів «Березоля» з Лесем Курбасом (у центрі) під час

праці над фільмами «Вендета» і «Макдоналд». Одеса, 1924 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Актори «Березоля» біля Чорного моря. Одеса, 1924 р. Публікується вперше. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Актори «Березоля» перед виїздом до Харкова. У третьому ряду, другий зліва Йосип Гірняк. Київ, 1926 р. Публікується вперше. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

465 Театральний музей при «Березолі». Члени музейної комісії (зліва): Л. Сердюк, Л. Гаккебуш, Л. Швачко, П. Масоха, В. Василько. Київ, 1923 р. — Фото: з кн. «Початок театрального музею на Україні» (1929), архів НТШ у США.

Сцена з постановки «Жовтневий огляд» у «Березолі». Режисер — Лесь Курбас, прем'єра — 11 листопада 1927 р. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

466 Дружні шаржі Є. Мандельбурґа на режисерів і акторів «Березоля». Зліва: Лесь Курбас, С. Шагайда, Й. Гірняк, Н. Титаренко, Л. Гаккебуш, В. Василько, Б. Тягно, М. Дацків. — Фото: з ж. «Глобус» (ч. 18, 1925), Конґресова бібліотека, Вашінґтон.

503 Лесь Курбас. Кінець 1920-их років. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Репетиція постановки «Золоте черево» Ф. Кроммелінка. Режисер — Лесь Курбас, прем'єра — 16 жовтня 1926 р. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

504 Сцени з постановки «Пролог». Режисер — Лесь Курбас, художники — М. Симашкевич та В. Шкляєв, прем'єра — 20 січня 1927 р. Згори: сцена з маніфестації, під час промови Гапона. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

505 Брошура Леся Курбаса «Сьогодні українського театру і „Березіль"». Бібліотека «Вапліте», 1927 р. — Фотокопія: із збірки Михайла Бажанського.

Після прем'єри «Мікадо». У першому ряді справа: дев'ятий — Й. Гірняк, чотирнадцятий — режисер Б. Інкіжинов. У другому ряду справа: п'ятий — В. Меллер, шостий — Лесь Курбас. Публікується вперше. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

506 Микола Куліш читає акторам «Березоля» свою нову п'єсу. Ліворуч від нього — Лесь Курбас. Одеса, 1927 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Актори «Березоля» тренуються у фехтуванні. Одеса, 1927 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

507 Портрет Йосипа Гірняка роботи Анатоля Петрицького (1928 р.). Олія — Фото: з ж. «Життя й революція».

Сцена з постановки «Народній Малахій» Миколи Куліша. Перша дія. Режисер — Лесь Курбас, художник — Вадим Меллер, прем'єра — 31 березня 1928 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

508 Сцени з «Народнього Малахія» Миколи Куліша. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

509 Лесь Курбас з художником «Березоля» Вадимом Меллером. Одеса, 1927 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Лесь Курбас виступає на зустрічі з глядачами вистав «Березоля». — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас».

510 Йосип Гірняк у ролі Мини Мазайла в однойменній п'єсі Миколи Куліша. Режисер — Лесь Курбас, художник — Вадим Меллер, прем'єра — 18 квітня 1929 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Сцена з вистави «Народній Малахій».

Дружній шарж на постановку «Алло, на хвилі 477» під керівництвом Леся Курбаса — Фото: з ж. «Культура й мистецтво».

511 Сцена з постановки «Алло, на хвилі 477» в «Березолі». У центрі напис «Купуйте „Літературний ярмарок"». Прем'єра — 9 січня 1929 р. Публікується вперше. — Фото: із збірки Оксани Буревій, Ураїнський музей, Нью-Йорк.

Лесь Курбас з дітьми студійців «Березоля». Зліва: Вова Виноградов, внизу — Галка Журавель і Оксана Буревій (дочка письменника Костя Буревія). 1928 р. — Фото: із збірки О. Буревій, Український музей, Нью-Йорк.

512 Сцена з постановки «Алло, на хвилі 477». Публікується вперше. — Фото: із збірки О. Буревій, Український музей, Нью-Йорк.

513 Два приятелі: Сандро Ахметелі і Лесь Курбас. С. Ахметелі — реформатор і засновник модерного грузинського театру. Як і Л. Курбас, С. Ахметелі загинув у радянському концтаборі. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Березільці зустрічають акторів Грузинського театру ім. Ш. Руставелі. Зліва: Л. Курбас, художній керівник Грузинського театру Коте Марджанішвілі, грузинські акторки — Веріко Анджапарідзе й Хатуна Чінадзе. Харків, квітень 1930 р. — Фото: з ж. «Радянський театр», бібліотека Іллінойського університету, Урбана, США.

514 Грузинські культурні діячі зустрічають березільців. Зліва: В.

Меллер, В. Чистякова, Лесь Курбас, Коте Марджанішвілі, грузинська акторка. — Г. Донаурі, М. Куліш, В. Василько. Тбілісі, 27 червня 1931 р. — Фото: з ж. «Радянський театр», бібліотека Іллінойського університету, Урбана, США.

Березільці під час подорожі для вивчення побуту сванів перед постановкою грузинської п'єси Ш. Дадіяні «Тетнулд». Зліва: В. Скляренко, В. Меллер, О. Гогоберідзе, Лесь Курбас, М. Верхацький. Сванетія (Грузія), липень 1931 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

515 Лесь Курбас на початку 1930-их років. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

Сцена з постановки «Диктатура» І. Микитенка. Зліва: Д. Мілютенко — Півень, Й. Гірняк — Чирва, М. Крушельницький — Малоштан, С. Федорцева — Небаба, А. Бучма — Дудар. Режисер — Лесь Курбас, художник — В. Меллер, прем'єра — 31 травня 1930 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

516 Сцени з вистави «Диктатура». Згори: фотографування гостей на куркульських заручинах, Паранька (В. Чистякова) і Гусак (О. Хвиля), змова куркулів. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас» і «Лесь Курбас» (рос.).

Сцени з вистави «Диктатура». Згори: куркуль Чирва (Й. Гірняк), селянські хатки, кінцева сцена вистави. — Фото: з кн. Ю. Бобошка «Режисер Лесь Курбас» і «Лесь Курбас» (рос.).

518 Актори «Березоля» під час підготовки п'єси М. Куліша «Маклена Ґраса». В центрі — мати Леся Курбаса Ванда. Одна з останніх фотографій Леся Курбаса перед арештом. Міжгір'я, літо 1933 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас».

Березільці в Міжгір'ї. Літо 1933 р. Публікується вперше. — Фото: із збірки Й. Гірняка, Український музей, Нью-Йорк.

519 Одна з останніх фотографій Леся Курбаса перед арештом. 1933 р. — Фото: із збірки Й. Гірняка, Український музей, Нью-Йорк.

Сцена з вистави «Маклена Ґраса» М. Куліша. У ролі Анелі — В. Чистякова, Зброжека — Й. Гірняк. Режисер — Лесь Курбас, художник — В. Меллер, прем'єра — 24 вересня 1933 р. — Фото: з кн. «Лесь Курбас» (рос.).

520 Сцени з вистави «Маклена Ґраса». Згори: у ролі Зарембського — Д. Мілютенко, Зброжека — Й. Гірняк. Внизу: у ролі Маклени — Н. Ужвій, Падури — М. Крушельницький. Фото: з кн. «Лесь Курбас».

521 Лесь Курбас на початку 1930-их років. — Фото: із збірки Й. Гірняка, архів «Смолоскипа».

522 Будинок «Березоля» в Харкові в 1926-1935 роках. 1935 р. «Березіль» перейменовано на Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Будівлю театру збудовано 1841 р. за проєктом архітекта А. А. Тона. Реконструкції виконано в 1893 і в 1965 роках.

523 Дружні шаржі Б. Фридкіна і Г. Дубинського на колектив «Березоля». Шаржі ілюстрували статтю Костя Буревія «Привіт «Березолю». Театр «Березіль» шкереберть» («Червоний перець», 1933 р. — Фотокопія: із збірки Оксани Буревій.

УЧАСНИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСПУТУ В ХАРКОВІ, ЧЕРВЕНЬ 1929 Р.

561 Лесь Курбас.

Народній комісар освіти УРСР Микола Скрипник.

562 Микола Куліш.

Микола Хвильовий. — Фото: архів «Смолоскипа».

821 Фальшиве свідоцтво про смерть Леся Курбаса видане 16 травня 1961 року в Ленінграді. У свідоцтві повідомляється, що Лесь Курбас помер 15 листопада 1942 року, а далі написано: «Вік — 55 років. Причина смерти — крововилив у мозок, про що в книзі записів актів громадянського стану про смерть 1961 року травня місяця 16 числа зроблений відповідний запис за No. 31».
Насправді Лесь Курбас був замордований у соловецькому концтаборі восени 1937 року, найправдоподібніше розстріляний у жовтні того ж року.

822 Лист помічника військового прокурора Північної військової округи, підполковника юстиції Старцева до дружини Леся Курбаса Валентини Чистякової від 31 січня 1957 року: «В доповненні до нашого повідомлення за No. 4716 від 29 грудня 1956 року повідомляємо, що визначенням військового трибуналу Північної військової округи від 31 січня 1957 року справа стосовно Вашого чоловіка — Курбаса Олександра Степановича подальшим виробництвом у карному порядку припинена через відсутність складу злочину».

Довідка видана дружині Леся Курбаса В. Чистяковій про невинність її чоловіка: «Справа по звинуваченню Курбаса Олександра Степановича переглянута Президією Харківського обласного суду 19 квітня 1957 року. Постанову Судової Трійки при Колеґії ДПУ УРСР від 9 квітня 1934 року стосовно Курбаса О. С. скасовано і справу виробництвом припинено». — Фотокопія: з ж. «Україна» архів «Смолоскипа».

НЕСКОРЕНІ БЕРЕЗІЛЬЦІ У США

831 Йосип Гірняк (14 квітня 1895-17 січня 1989).

Олімпія Добровольська (нар. 12 серпня 1895 р.).

Наталія Пилипенко (26 серпня 1898-27 жовтня 1973). — Фото: із збірки Й. Гірняка, Український музей, Нью-Йорк.

ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА НА УКРАЇНІ

917 Експонати на виставці в Музеї театрального мистецтва. Київ, 1987 р. — Фото: із збірки Ростислава Хом'яка, архів «Смолоскипа».

918 Запрошення на науково-теоретичну конференцію. — Фотокопія: архів «Смолоскипа».

Вхід до Музею театрального мистецтва в Києві. 1987 р. — Фото: із збірки Р. Хом'яка, архів «Смолоскипа».

919 Меморіяльна дошка на будинку в Самборі, де 25 лютого 1887 року народився Лесь Курбас. Дошка встановлена 10 квітня 1987 р. — Фото: з газ. «Наше слово» (Варшава).

Пропам'ятна таблиця на будинку у Львові, де вперше на студентській аматорській сцені виступив Лесь Курбас у березні 1909 р. — Фото: із збірки В. Сірського, архів «Смолоскипа».

Меморіяльна дошка на будинку вул. Свердлова 17, у Києві, де в 1918-1919 роках містився «Молодий театр». — Фото: з газ. «Літературна Україна».

920 Запрошення на літературно-мистецький вечір у Львові, присвячений 100-річчю з дня народження Леся Курбаса.

921 Програма науково-теоретичної конференції, присвяченої творчості Леся Курбаса. Київ, 23-24 лютого 1987 р. — Фотокопія: архів «Смолоскипа».

ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА У США

923 Виставка влаштована видавництвом «Смолоскип» під час наукової конференції в Іллінойському університеті в Урбані (червень 1987 р.) і під час наукової конференції НТШ і УВАН у Нью-Йорку (жовтень 1987 р.) у 100-річчя з дня народження Леся Курбаса.

924 Запрошення на виставку «„Березіль" і його епоха». Нью-Йорк, травень 1980 р.

Запрошення на конференцію «День Леся Курбаса», яку влаштували НТШ і УВАН у жовтні 1987 р. в Нью-Йорку.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ II
СУЧАСНИКИ ПРО ЛЕСЯ КУРБАСА

МАТЕРІЯЛИ ДО ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТИ «МОЛОДОГО ТЕАТРУ» І «БЕРЕЗОЛЯ»
ПОВІДОМЛЕННЯ ПРЕСИ

ВІДГУКИ НА ДЕЯКІ ПОСТАНОВКИ ЛЕСЯ КУРБАСА

РОЗДІЛ III
ЛЕСЬ КУРБАС І ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСПУТ 1929 РОКУ

РОЗДІЛ IV
ШЛЯХ НА ЕШАФОТ
СТАТТІ І ДОКУМЕНТИ
ВИСТУПИ ПРЕСИ І ПАРТІЙНИХ ДІЯЧІВ ПРОТИ ЛЕСЯ КУРБАСА ПЕРЕД УСУНЕННЯМ З «БЕРЕЗОЛЯ»

